بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

2025ء

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر نیلوفر خان

وائس چانسلر جامعہ کشمیر

مدیر اعلیٰ

عرفان احمد ملک

صدر شعبہ اردو، جامعہ کشمیر

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل

سرینگر کشمیر

(جملہ حقوق بحق شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی محفوظ ہیں)

☆۔ سال اشاعت----------- ۲۰۲۵ء

☆۔ شمارہ -------------- ۷۱

☆۔ تعداد ---------------- ۵۰۰(تین سو)

☆۔ مطبع------------------ مہک پرنٹرس' نایدکدل، سرینگر

☆۔ قیمت---------------- =/350روپے

☆

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سرینگر کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

☆

BAZYAFT
(ISSN 0975-654X)
A peer reviewed, refereed, UGC care listed
literary and research Journal
Department of Urdu
University of Kashmir, Srinagar-06
Email:bazyafteditor@gmail.com
Website: http//urdu.uok.edu.in
Chief Editor: Prof. Irfan Ahmad Malik (Irfan Aalam)
Editors: Dr. Mushtaq Haider, Dr. Kausar Rasool, Dr Mushtaq Sidiquee

Price: Rs.400/=

مضامین میں پیش کی گئیں آراء سے ادارے کا جزوی یا کلی طور پر متفق ہونا ضروری نہیں ہے

بازیافت

تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

سرپرست اعلیٰ

پروفیسر نیلوفر خان
(وائس چانسلر جامعہ کشمیر)

مدیر اعلیٰ

عرفان احمد ملک (عرفان عالم)
(صدر شعبہ)

مدیران

☆ کوثر رسول

☆ مشتاق حیدؔر

☆ مشتاق صدیقی

شمارہ: ۱۷ (۲۰۲۵ء)

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل
سرینگر کشمیر

مجلس مشاورت و ادارت

☆ پروفیسر یوسف عامر (الازہر یونیورسٹی، قاہرہ، مصر)

☆ پروفیسر سید تقی عابدی (کینیڈا)

☆ پروفیسر محمد زماں آزردہ (سرینگر)

☆ پروفیسر قدوس جاوید (جموں)

☆ پروفیسر نذیر احمد ملک (سرینگر)

☆ پروفیسر علی رفاد فتیحی (علی گڑھ)

☆ پروفیسر صغیر افراہیم (علی گڑھ)

☆ پروفیسر شفیقہ پروین (کشمیر)

☆ پروفیسر تسکینہ فاضل (کشمیر)

☆ پروفیسر ضیاالرحمٰن صدیقی (علی گڑھ)

☆ پروفیسر ارتضیٰ کریم (دلی یونیورسٹی)

☆ پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین (جے این یو)

☆ پروفیسر شہاب عنایت ملک (جموں)

☆ پروفیسر اعجاز محمد شیخ (سرینگر)

☆ پروفیسر ابوبکر عباد (دلی)

☆ پروفیسر مشتاق عالم قادری (دلی)

☆ پروفیسر زاہد الحق (حیدرآباد)

☆ پروفیسر الطاف انجم (کشمیر)

☆ پروفیسر آغا علی بیات (تہران)

☆ ایلدوست ابراہیموف (باکو اسٹیٹ یونیورسٹی، آذربائجان)

☆ ڈاکٹر فوزیہ فاروقی (پرنسٹن یونیورسٹی، امریکہ)

☆ ڈاکٹر محیا عبدالرحمانوا (تاشقند اسٹیٹ یونیورسٹی آف اورینٹل اسٹڈیز، ازبکستان)

☆ پروفیسر عباس رضا نیّر (لکھنو یونیورسٹی)

☆☆☆

فہرست

☆	اداریہ		7
1	عتیق اللہ کی تصنیف بین العلومی تنقید	شہزاد انجم	13
2	محدث جلیل علامہ محمد انور شاہ کشمیری کی اردو شاعری	ابوبکر عباد	30
3	سوشل میڈیا اور معاصر اردو غزل	عباس رضا نیر	42
4	پیر پنچال کی علاقائی تہذیب......	محمد آصف علیمی	65
5	افسانہ 'چوتھی کا جوڑا' ایک مطالعہ	محمد محسن	99
6	عصرِ حاضر کا حساس ترین شاعر......اختر قاضی	شہناز قادری	108
7	انسانی حقوق کا عکاس افسانہ نگار..............	محمد یوسف وانی	118
8	عروضی معروضات: عروض کے ریاضیاتی عوامل	امتیاز احمد	132
9	ساقی فاروقی کا شعری تفاعل اور آہنگ شعر	شاکر علی صدیقی	148
10	محسن کاکوروی کی نعت گوئی: فکری و لسانی امتیازات	امتیاز مصطفیٰ، فاروق شاہین	157
11	راہی معصوم رضا کا شعری ڈسکورس	اویس احمد	168
12	رفیق راز کی غزلیہ شاعری ماحولیاتی تنقید.....	گلزار احمد سوہل	186
13	اردو غزل کا معمارِ اول اور تاریخ ساز شخصیت	ریاض احمد کمہار	200

14	مابعد جدید تنقیدی رویے اور	طاہر حسین	207
15	سردار جعفری کی نظم ــــ اُٹھو	یاور احمد شیخ	215
16	نصر ملک کے ترجمہ کردہ ڈینش افسانوں.....	کوثر رسول	226
17	فنِ تعمیر اور اردو شاعری میں سائے کے......	مشتاق حیدر	236
18	حکیم منظور کی شاعری کا ساختیاتی مطالعہ.....	عرفان عالم	246

اداریہ

تحقیقی وتنقیدی مجلّہ 'بازیافت' کا یہ تازہ شمارہ ایک ایسے علمی موڑ پر قارئین کے سامنے ہے جہاں اردو ادب کی دنیا لسانی، فکری اور نظریاتی اعتبار سے ایک نئے اور تہہ در تہہ عہد میں قدم رکھ رہی ہے۔ شعبہ اردو، کشمیر یونیورسٹی کی یہ دیرینہ اور مخلصانہ روایت رہی ہے کہ یہاں سے شائع ہونے والے اس مجلّے کے تحقیقی صفحات محض گزرے ہوئے زمانوں کے نوحے یا فرسودہ روایات کی تکرار نہ بنیں، بلکہ ان میں اس فکری توانائی اور علمی تازگی کی جھلک نظر آئے جو عصرِ حاضر کے عالمی تناظر میں اردو کی بقا اور اس کے وقار کی ضامن ہے۔ زیرِ نظر تحریر اسی عزم کی عکاس ہے کہ ہم اپنے علمی سرمائے کی نئی معنویت کے ساتھ بازیافت کرسکیں۔

اس شمارے کا آغاز پروفیسر شہزاد انجم کے مقالے سے ہوتا ہے جو عصرِ حاضر کے ممتاز نقاد پروفیسر عتیق اللہ کی بصیرت افروز تصنیف 'بین العلومی تنقید' کا ایک تفصیلی اور بصیرت افروز مطالعہ پیش کرتا ہے۔ عتیق اللہ اردو تنقید کے ان قد آور ستونوں میں سے ہیں جنہوں نے تنقید کو محض لسانی قواعد، فرسودہ اصطلاحات یا عروضی بحثوں کے بند گلی سے نکال کر بشریات، عمرانیات، فلسفے اور نفسیات کے وسیع تر آفاق سے جوڑا۔ شہزاد انجم صاحب نے کمالِ ہنرمندی سے عتیق اللہ کے اسی منفرد اسلوب کی عقدہ کشائی کی ہے اور یہ ثابت کیا ہے کہ تنقید جب تک مختلف علوم سے کسبِ فیض نہیں کرتی، وہ تخلیقی متن کا حق ادا نہیں کر سکتی۔ عتیق اللہ کی فکر میں اخفا اور ظہور کی جو کشمکش ہے، وہ اردو تنقید کو ایک نیا محاورہ عطا کرتی

ہے۔اس تسلسل کو علمی بنیادیں فراہم کرنے کے لیے محدثِ جلیل علامہ محمد انور شاہ کشمیری کی اردو شاعری پر ابوبکر عباد کا مقالہ شامل کیا گیا ہے۔ یہ مقالہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں ایک عظیم محدث کی شخصیت کے اس گوشے کو روشن کیا گیا ہے جو ان کے تبحرِ علمی اور دینی شناخت کے پیچھے اوجھل رہا تھا۔ علامہ کشمیری کی اردو شاعری اگر چہ مقدار میں کم ہے، مگر اس کا مابعد الطبیعیاتی جوہر اور درد آمیز لہجہ اس بات کا بین ثبوت ہے کہ ان کی روح میں شاعری کی ایک تڑپتی ہوئی لہر موجود تھی جس نے بے ثباتیِ دنیا کو عرفانِ الٰہی کے نئے پیرائے عطا کیے۔

مجلّے کا تیسرا مقالہ عباس رضا نیّر کا تصنیف کردہ ہے، جو سوشل میڈیا اور معاصر اردو غزل کے لسانی ارتقاء کا ایک پر مغز اور وقت کی ضرورت کے مطابق جائزہ پیش کرتا ہے۔ اکیسویں صدی کے اس برق رفتار ڈیجیٹل عہد میں غزل نے جس طرح اپنے روایتی اسلوب کو بدلا ہے اور فون، ای میل، بلاک اور فیک آئی ڈی جیسے جدید الفاظ کو اپنے شعری نظام اور ردیف وقوافی کا حصہ بنایا ہے، وہ اردو زبان کی زندہ دلی اور اس کی غیر معمولی لچک کی بہترین مثال ہے۔ عباس رضا نیر صاحب نے اپنے تجزیے سے ثابت کیا ہے کہ غزل کبھی بھی جامد نہیں رہی بلکہ وہ ہر عہد کے نئے جذبوں اور تکنیکی اصطلاحات کو اپنے اندر سمونے کی فطری قدرت رکھتی ہے۔ اسی زمینی سچائی کی ایک اور توانا مثال ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمی کے مقالے میں ملتی ہے، جو پیر پنچال کی علاقائی تہذیب و معاشرت اور معاصر اردو شاعری کے باہمی گہرے رشتے کو واضح کرتا ہے۔ یہ مقالہ ایک طرح سے زمینی بصیرت کا حامل ہے، جس میں یہ فکر انگیز نکتہ اٹھایا گیا ہے کہ جب تک کوئی شاعر اپنے مخصوص جغرافیائی خطے کی مٹی، وہاں کے درختوں، آبشاروں اور رسم و رواج کو اپنے فن میں جگہ نہیں دیتا، اس کی شاعری آفاقیت کی منزل حاصل نہیں کر سکتی۔ مصنف نے پیر پنچال کے مخصوص درختوں اور پھولوں کو شعری علامات کے طور پر برتنے کی جو تجاویز پیش کی ہیں، وہ معاصر

اردو شاعری کے لیے ایک نیا اور مقامی بیانیہ فراہم کرتی ہیں جو عالمی سطح پر اپنی جڑوں کی شناخت کرا سکے۔

جدید شعراء کے شعری مطالعے کے باب میں ڈاکٹر شہناز قادری نے اختر قاضی کی شاعری پر خصوصی توجہ دی ہے اور انہیں عصرِ حاضر کا ایک حساس ترین شاعر قرار دیا ہے۔ اختر قاضی کی شاعری جہاں جدیدیت کے المیوں اور انسان کی داخلی تنہائی کو بیان کرتی ہے، وہاں یہ اپنی کلاسیکی روایت سے بھی گہرا رشتہ رکھتی ہے۔ شہناز قادری صاحبہ نے ان کے اشعار میں موجود سماجی درد، اخلاقی گراوٹ پر ماتم اور سائنسی و تکنیکی عناصر کے فنکارانہ امتزاج کو جس سلیقے سے نمایاں کیا ہے، وہ اختر قاضی کے معتبر ادبی مقام کے تعین میں سنگِ میل ثابت ہوگا۔ اسی طرح ترجمہ نگاری کے فن اور اس کے ثقافتی مضمرات پر کوثر رسول کا مقالہ نصر ملک کے ترجمہ کردہ ڈینش افسانوں کی بین الثقافتی قرأت اس شمارے کی علمی ثروت میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔ یہ مقالہ ہومی بھابھا اور اسٹورٹ ہال جیسے عالمی مفکرین کے نظریات کی روشنی میں یہ واضح کرتا ہے کہ ترجمہ محض ایک زبان سے دوسری زبان میں الفاظ کی منتقلی نہیں بلکہ یہ ایک ایسا تھرڈ اسپیس (Third Space) ہے جہاں دو مختلف تہذیبیں باہم دست و گریباں ہو کر ایک نئی ہائبرڈ شناخت تخلیق کرتی ہیں۔ نصر ملک کے تراجم کے ذریعے ڈینش سماج کی معاشی و سماجی حقیقتوں کو اردو قاری کے حسی تجربے سے جوڑنا ایک کامیاب بین الثقافتی مکالمہ ہے جو اردو ادب میں عالمی افق کو وسیع کرتا ہے۔

سعادت حسن منٹو اردو افسانے کا وہ آفتاب ہے جس کی تمازت ہر دور میں نئے معنوں کے ساتھ محسوس کی جاتی رہے گی۔ ڈاکٹر محمد یوسف وانی نے اپنے مقالے میں منٹو کو انسانی حقوق کے ایک عظیم اور بے باک علمبردار کے طور پر پیش کیا ہے۔ منٹو نے تقسیم کے وقت ہونے والی انسانیت کی تذلیل، عورتوں کے استحصال اور عصمتوں کی پامالی پر جو لرزہ خیز افسانے لکھے، وہ دراصل حیوانیت کے خلاف ایک ابدی احتجاج تھے۔ یہ مقالہ منٹو

کی انسان دوستی کو اس کے تمام تر جمالیاتی، نفسیاتی اور سماجی تناظر میں پیش کرتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ منٹو کا فن دراصل سسکتی ہوئی انسانیت کا نوحہ ہے۔ اسی طرح جدید نظم کے حوالے سے شاکر علی صدیقی نے ساقی فاروقی کی معرکہ آرا نظم مردہ خانہ کا جو ساختیاتی اور صوتی مطالعہ کیا ہے، وہ نظم کی تفہیم کے بالکل نئے زاویے سامنے لاتا ہے۔ ساقی فاروقی کے ہاں وجودی کرب، آسیب زدگی اور موت کی جوڑ راؤنی فضا ہے، شاکر علی صاحب نے اس کی فنی باریکیوں، بحر کے زیر و بم اور پیکر تراشی کو جس طرح واضح کیا ہے، وہ قاری کو ایک لرزا دینے والے تخلیقی تجربے سے گزارتا ہے جہاں 'لاشوں کا برہنہ انبار' عصرِ حاضر کی علامت بن جاتا ہے۔

اردو نعت گوئی کی تاریخ محسن کاکوروی کے ذکر کے بغیر ادھوری اور بے رنگ ہے۔ ڈاکٹر امتیاز مصطفیٰ اور ڈاکٹر فاروق شاہین کا مشترکہ مقالہ محسن کاکوروی کی نعت گوئی کے فکری و لسانی امتیازات پر نئی روشنی ڈالتا ہے۔ محسن کاکوروی وہ پہلے روایت ساز شاعر ہیں جنھوں نے نعت میں طربیہ عنصر کو متعارف کرایا اور کاشی و متھرا کے بادلوں کو مدینہ منورہ کی طرف رواں کر کے اردو نعت کو ایک ایسا لسانی اور تہذیبی آہنگ عطا کیا جس میں ہندوستان کی مٹی کی خوشبو رچی ہوئی ہے۔ ان کا قصیدہ لامیہ اردو نعت کا وہ شاہکار ہے جس نے اس صنف کو ایک باقاعدہ فنی وقار اور علمی رعب عطا کیا۔ اس کے برعکس، ماحولیاتی تنقید کے بالکل جدید اور اچھوتے زاویے سے گلزار احمد سوہل نے رفیق راز کی غزلوں کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ یہ مقالہ اردو تنقید میں ایک تازہ ہوا کا جھونکا ہے، جہاں شاعر کے داخلی درد کو 'گلوبل وارمنگ، موسمیاتی تبدیلیوں اور نباتات کے زوال کے مابعد جدید آئینے میں دیکھا گیا ہے۔ رفیق راز کی شاعری میں چناروں کا آگ میں نہانا اور پرندوں کا اپنے ہی آشیانوں سے سہمنا دراصل فطرت کے اس بے رحمانہ استحصال کے خلاف ایک خاموش احتجاج ہے جو جدید انسان نے مادی ترقی کے جنون میں انجام دیا ہے۔

مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ دبستان پر طاہر حسین کا مقالہ اس شمارے کی ایک اور نہایت وقیع کڑی ہے۔ انہوں نے مابعد جدیدیت کے پیچیدہ نظریات کو جس سہولت اور صفائی کے ساتھ معنی کی تکثیریت، ردِ تشکیل اور قاری کی مرکزیت کے تناظر میں بیان کیا ہے، وہ نئی نسل کے محققین کے لیے ایک بہترین فکری مشعل ہے۔ طاہر حسین صاحب نے کمالِ دانشوری سے یہ ثابت کیا ہے کہ مابعد جدیدیت آفاقی مہابیانیوں کے بجائے مقامی جڑوں، عوامی روایتوں اور منی بیانیوں کی وکالت کرتی ہے، جس سے ادب میں جمہوری رویوں اور پسے ہوئے طبقات کی آواز کو جگہ ملتی ہے۔ اسی فکری تسلسل میں مشتاق حیدر کا مقالہ فنِ تعمیر اور اردو شاعری میں سائے کے جمالیاتی و وجودی پہلو اس شمارے کے سب سے منفرد اور اچھوتے مضامین میں شمار ہوتا ہے۔ سائے کو محض روشنی کی عدم موجودگی یا اندھیرا نہ سمجھنا بلکہ اسے روشنی کا ایک فعال اور ناگزیر ہمزاد قرار دینا اور پھر میؔر، غالبؔ اور فیضؔ کے کلام سے اس کی مابعد الطبیعیاتی توجیہ پیش کرنا ایک نادر علمی کارنامہ ہے۔ مشتاق حیدر نے جونیچیرو تنازاکی اور لوئیس کاہن کے حوالے سے مشرق اور مغرب کی جمالیات کا جو گہرا موازنہ کیا ہے، وہ بصیرت افروز ہے کہ کس طرح مغرب نمود کا قائل ہے اور مشرق حجاب اور سائے کے تقدس پر یقین رکھتا ہے۔

شمارے کے اختتامی مراحل میں خاکسار کا مقالہ حکیم منظور کی شاعری کے ساختیاتی مطالعے پر مبنی ہے جو کشمیر کی عصری صورتحال اور حکیم منظور کے مخصوص لفظیاتی نظام کی ایسی معنیاتی توسیع کرنے کی عاجزانہ کوشش ہے جہاں روایتی علامات کے معنی یکسر بدل جاتے ہیں۔ منظور کی شاعری میں عدم تحفظ اور خوف کا جو احساس ہے، اسے ساختیاتی اصولوں پر پرکھ کر یہ ثابت کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ ایک بڑا فنکار کس طرح اپنے سماج کے اضطراب کو الفاظ کی ساخت اور معنوی گہرائی میں ڈھال دیتا ہے۔ ان کے ہاں چنار محض ایک درخت نہیں بلکہ کشمیر کے قومی و سماجی المیے کا ایک نوحہ بن کر ابھرتا ہے۔

مجموعی طور پر بازیافت کا یہ شمارہ اِن تمام متنوع مقالات کے ذریعے اردو ادب کے ایک ایسے ہمہ گیر اور عالمی منظرنامے کی تشکیل کرتا ہے جس میں تحقیق کی خشکی نہیں بلکہ تخلیق کی شادابی اور بصیرت کی روشنی موجود ہے۔ یہ مقالات مصنفین کے خونِ جگر کا وہ ثمر ہیں، جنہوں نے ادب کو محض تفننِ طبع کا ذریعہ نہیں بلکہ ایک زندہ علمی ڈسکورس کے طور پر برتا ہے۔ مجلسِ ادارت ان تمام قلمکاروں کی شکرگزار ہے جنہوں نے اس علمی ریاضت میں ہمارا ساتھ دیا اور ہمیں قوی امید ہے کہ یہ شمارہ اردو تحقیق وتنقید کی تاریخ میں ایک معتبر سنگِ میل ثابت ہوگا۔ تحقیق کا یہ سفر ابھی جاری ہے اور بازیافت کا ہر نیا قدم اسی طرح نئے علمی آفاق کی نشان دہی کرتا رہے گا تاکہ ہماری زبان اپنی جڑوں سے بھی پیوست رہے اور فکر ونظر کی بلندیوں کو بھی چھو سکے۔

پروفیسر عرفان احمد ملک (عرفان عالم)
مدیر اعلیٰ

پروفیسر شہزاد انجم

پروفیسر عتیق اللہ کی تصنیف بین العلومی تنقید
ایک مطالعہ

تلخیص: یہ مقالہ پروفیسر عتیق اللہ کی ساہتیہ اکادمی ایوارڈ یافتہ تصنیف "بین العلومی تنقید" کا ایک جامع تنقیدی و تجزیاتی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ پروفیسر شہزاد انجم نے اس مقالے میں عتیق اللہ کے علمی مرتبے، وسعتِ مطالعہ اور ان کی تنقیدی بصیرت کا اعتراف کرتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ عتیق اللہ کی شناخت محض روایتی قواعد دانی یا لغت بازی تک محدود نہیں، بلکہ وہ ادب کو عمرانیات، بشریات، فلسفہ، اور نفسیات جیسے متنوع علوم کے تناظر میں دیکھنے کے قائل ہیں۔ مقالے میں کتاب میں شامل تئیس (23) مضامین کی روشنی میں بین العلومیت، پاپولر کلچر، نوآبادیاتی تنقید، اور نئی تنقید جیسے جدید مباحث کا احاطہ کیا گیا ہے۔ نیز، اس میں عتیق اللہ کی جانب سے عبدالرحمٰن بجنوری کی غالب شناسی، حسن عسکری کے تضادات، اور شمس الرحمٰن فاروقی، انیس اشفاق و خالد جاوید کے ناولوں پر کیے گئے گہرے فنی تجزیوں کی معنویت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ مقالہ نگار کا موقف ہے کہ عتیق اللہ کا اسلوب اور نظریاتی وژن انہیں اردو تنقید کے معاصر منظرنامے میں ایک منفرد اور ممتاز مقام عطا کرتا ہے، جس کی کماحقہ قدرشناسی ابھی باقی ہے۔

کلیدی الفاظ: پروفیسر عتیق اللہ، بین العلومی تنقید، نظریاتی تنقید، ثقافتی مطالعہ،

یہ عجیب بات ہے کہ اردو کے سربرآوردہ نقاد اور ہمہ گیر و ہمہ جہت مطالعے کے حامل، غیر معمولی علمی صلاحیت کے مالک پروفیسر عتیق اللہ کی ادبی شناخت اس طرح قائم نہیں ہوسکی جس کے وہ مستحق ہیں۔ حیرت کی بات یہ بھی ہے کہ عتیق اللہ گزشتہ پچاس برسوں سے اپنی شاعری و تنقید سے قارئین کی توجہ اپنی جانب کھینچنے میں کامیاب ضرور ہوئے ہیں مگر

پھر بھی ان کے غیر عمولی مغربی ادب کے مطالعے اور تنقید پر ان کی گہری بصیرت و بصارت کو وہ مرتبہ حاصل نہیں ہوا جو ہونا چاہیے۔ اس کی کئی وجہیں ہوسکتی ہیں۔ گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، وارث علوی، وہاب اشرفی وغیرہم کی تنقید کے دائرے میں ایک زمانے تک ہمارے ادیب محصور رہے۔ ان ناقدین کی چند ذاتی خوبیاں اور صلاحیتیں بھی ایسی تھیں جن سے ان کی مقبولیت میں اضافہ ہوا۔ اس بحث سے فی الحال میں گریز کر رہا ہوں۔ یہ بھی موقع نہیں ہے کہ میں اس مضمون میں عتیق اللہ کی تنقیدی خدمات کا مکمل احاطہ کر سکوں۔ اس وقت میرے پیش نظر پروفیسر عتیق اللہ کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ''بین العلومی تنقید'' ہے۔ جو 2019 میں کتابی دنیا، دہلی سے شائع ہوا۔ پروفیسر عتیق اللہ کی ادبی خدمات بیش بہا ہیں۔ عتیق اللہ نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا۔ 'ایک سو غزلیں'، 'بین کرتا ہوا شہر'، 'عبارت' اور 'تکلّم' ان کی شاعری کے مجموعے ہیں۔ ایک شاعر کی حیثیت سے ان کی بڑی اور اہم شناخت ہے۔ مگر عتیق اللہ اپنی ادبی زندگی کے آغاز سے ہی تنقید کی طرف مائل رہے۔ مختلف رسائل و جرائد میں ان کے مضامین شائع ہوئے، جنھیں بڑا اعتبار حاصل ہوا۔ آہستہ آہستہ عتیق اللہ کی شناخت کا بنیادی حوالہ ان کی تنقید بنی۔ 'تنقید کا نیا محاورہ'، 'اسالیب'، 'ترجیحات'، 'تعصّبات'، 'بیانات'، 'مارکسیت نو مارکسیت ترقی پسندی'، 'مغرب میں تنقید کی روایت'، 'بین العلومی تنقید'، 'بیانیہ شناسی کا ایک سبق' اور 'اردو میں تنقید کی روایت' عتیق اللہ کی وہ کتابیں ہیں جو انھیں جدید ناقدین کی صف میں نمایاں مقام عطا کرتی ہیں۔ ان کتابوں کے علاوہ 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' عتیق اللہ کا وہ عظیم علمی کارنامہ ہے جس پر جس قدر بھی رشک کیا جائے کم ہے۔ ان کتابوں کے علاوہ عتیق اللہ کا تصنیف کردہ ڈرامہ 'پیچھے کوئی ہے'، مونوگراف 'محمد حسین آزاد'، مرتبہ کتابیں 'بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب'، 'آزادی کے بعد دہلی میں اردو نظم'، 'پروین شیر: عہد نا تمام کی شاعرہ' وہ ادبی کاوشیں ہیں جنھیں ادبی دنیا میں اعتبار و وقار حاصل ہوا۔ اس وقت میری خاص دلچسپی عتیق اللہ کی ساہتیہ اکادمی ایوارڈ یافتہ کتاب ''بین العلومی تنقید'' سے ہے۔ جس میں مختلف موضوعات پر تحریر کردہ عتیق اللہ کے تئیس (23) مضامین شامل ہیں۔ ان سبھی مضامین کے مطالعے کے بعد عتیق اللہ کی تنقیدی بصیرت، وسعت مطالعہ، ذہانت و ذکاوت اور علمی

دیانت داری کا قائل ہونا کسی بھی قاری کے لیے لازم ہے۔ اس کتاب میں کئی ایسے مضامین شامل ہیں جو نئے موضوعات پر لکھے گئے ہیں اور ہمیں غور وفکر کی دعوت دیتے ہیں۔ مثلاً بین العلومی تنقید، پاپولر کلچر، نو آبادیاتی تنقید، مابعدِ جدیدیت، ماحولیاتی ادب کا مطالعہ، نئی تنقید متبادلات کی جستجو میں، فکشن کی تنقید اور کئی چاند تھے سرِ آسماں، خواب سراب خواب، موت یا زندگی کی کتاب، خصوصی طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہ مضامین عتیق اللہ کو اردو تنقید کے ایک اہم ناقد کی صف میں نمایاں مقام عطا کرتے ہیں۔

عتیق اللہ کا خاص میدان نظریاتی تنقید یا تھیوری ہے۔ کلاسیکی اور جدید دونوں متون پہ ان کی گہری نظر ہے۔ ادب کے مختلف رجحانات و رویوں کے تعلق سے ان کا اپنا ذہن نہایت شفاف ہے، اسی لیے ادب کے مختلف مسائل ونظریات پر وہ واضح الفاظ میں اپنی آرا کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ عتیق اللہ اپنی اس کتاب ''بین العلومی تنقید'' میں لکھتے ہیں:

> ''ادب کا مطالعہ محض تعقل کی بنیاد پر کرنے کے معنی ہم یا تو قواعد دانی کا مظاہرہ کرنے کے درپے ہیں یا لغت بازی، ہمارا مقصود ہے۔ لغات، قواعد، عروضیات کی حدود سے آگے بھی ایک وسیع تر دنیا ہے جو مشقت سے زیادہ بصیرت کا تقاضا کرتی ہے۔ تنقید کے عمل کا دائرہ بے حد وسیع ہے اور عموماً قواعد داں تخیل، وجدان، فلسفہ اور دوسرے علوم سے کنّی کاٹنے میں عافیت سمجھتے ہیں۔'' (بین العلومی تنقید: ص 10)

موجودہ دور میں ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو عروض دانی اور لغت بازی کو ہی سارا علم تصور کرتا ہے۔ اس کی کم نگہی سے اسے جو ادبی خسارہ ہو رہا ہے اس کا اندازہ شاید اسے نہیں۔ وہ ایک خاص خول میں گرفتار ہو کر مسرت کی بانسری بجانے میں ہی مسرور وشاداں ہے۔ عتیق اللہ وسیع تر دنیا کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ عتیق اللہ یہ بھی لکھتے ہیں:

> ''وہ تنقید جو محض لسانیاتی یا ہیئتی مطالعے پر اکتفا کرتی ہے اسے محض دماغی ورزش کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ہم کیا مختلف علوم اور سیاقی آگاہیوں سے بے پرواہ ہو کر ادبی مطالعے کی تفہیم کا حق ادا کر سکتے ہیں۔ ادبی تاریخ اور ادبی روایت کے علم کے علاوہ سیاسی، سماجی، اقتصادی اور

ثقافتی بصیرت ادب کی فہم کو جلا بخشتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ ثقافتی
مطالعہ ہی بین العلومی مطالعہ ہے۔'' (بین العلومی تنقید: ص 10)

عتیق اللہ نے بین العلومی تنقید کے دائرے کی وضاحت کی ہے۔ وہ یہ کہ ہماری تنقید اپنا رشتہ مختلف علوم وفنون اور ثقافت سے وابستہ رہ کر ہی تنقید کا صحیح حق ادا کر سکتی ہے۔ عتیق اللہ بین العلومی تنقید کی وضاحت میں مزید لکھتے ہیں:

''جب ہم ثقافت کا لفظ ادا کرتے ہیں تو وہ کسی ایک ادارے، کسی ایک شعبے کی نشاندہی نہیں کرتا، وہ ہمیں عمرانیات، بشریات، تاریخ، لسانیات، فلسفے، سیاسیات، اقتصادیات، نفسیات، جدید تر ذرائع ابلاغ اور بازار کاری وغیرہ کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ ہماری حسیت کی تشکیل میں یہ سارا ثقافتی مظہرہ (فینومینا) ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اسی طرح کوئی بھی علم نہ تو منفرد اور بے میل ہے اور نہ مکمل۔ تمام علوم ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہیں اور ایک دوسرے کا اکثر صورتوں میں حوالہ بھی بنتے ہیں۔ اسی عمل میں ان کی ثروت مندی کا راز بھی مضمر ہے۔''

(بین العلومی تنقید: ص 11-10)

میں نے پہلے ہی عرض کیا ہے کہ تنقیدی نظریات و مسائل اور اس کے مضمرات کے تعلق سے عتیق اللہ کا ذہن صاف و شفاف اور نہایت واضح ہے۔ وہ تنقید کے لیے مختلف علوم کا مطالعہ جز و لاینفک قرار دیتے ہیں۔ اسی میں بین العلومی تنقید کا راز پوشیدہ ہے اور جنھیں عتیق اللہ بین العلومی ہونے کے لیے لازمی قرار دیتے ہیں۔ وہ اصرار کرتے ہیں:

''بین العلومیت ہمیں ہر بار زندگی کا ازسرِ نو تعارف کراتی ہے۔ اگر گذشتہ ادوار سے اب تک کے ان مغربی نقادوں پر ایک اچٹتی ہوئی سی نظر ڈالیں جو مستقل حوالے کا حکم رکھتے ہیں تو پتہ چلے گا کہ کیا ڈرائڈن کیا آرنلڈ، کیا رچرڈز اور کیا ایلیٹ یا لیوس ان سب کے اپنے اپنے نظریۂ نقد تھے اور ان کے وژن کی تشکیل میں بین العلومیت ہی کا دخل زیادہ تھا۔ ہم بالخصوص جس دور میں گرمِ سفر ہیں، اس کا تقاضہ ہی یہ ہے کہ بین العلومی ہونا

ہماری مجبوری ہے۔'' (بین العلومی تنقید:ص12)

عتیق اللہ کا یہ بھی خیال ہے:

''مختلف علوم ونظریات کومخلوط وہم آمیز کر کے ہی تنقید ایک بہتر کردار ادا کرسکتی ہے۔ چوں کہ تخلیقی ادب کا کردار بھی بین العلومی ہوتا ہے۔ اس لیے محض کوئی ایک نظریہ، محض کوئی ایک مخصوص تصور، محض کوئی ایک علم، کسی بھی تخلیقی فن پارے کے تقاضوں سے بخیر وخوبی عہدہ برآ نہیں ہوسکتا۔ غالباً ہماری آئندہ ادوار کی تنقید کو بین العلومیت سے ایک نئے معنی کے ساتھ رشتہ قائم کرنا اس کی مجبوری ہوگی۔ اس ضمن میں ایک راہ ادب کی سماجیات سے اور دوسری تہذیبی مطالعے سے ہوکر جاتی ہے۔''

(بین العلومی تنقید:ص23-22)

عتیق اللہ کا خاص مزاج یہ ہے کہ وہ اپنے موقف پر قائم رہتے ہیں اور اپنے بین العلومی تنقید کے نظریے کی قبولیت پر اصرار کرتے ہیں۔ حالانکہ مختلف زمانے اور ادوار میں تنقید کے مختلف نظریات پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ جمالیاتی، رومانی، نفسیاتی، سائنٹفک، مارکسی، جدید، مابعد جدید، لسانی، اسلوبیاتی، نوتنقید اس کی چند مثالیں ہیں۔ گذشتہ چند برسوں سے ثقافتی، ماحولیاتی، بین العلومی تنقید کی گونج باقاعدہ سنائی دے رہی ہے۔ عتیق اللہ کی گہری نظر ان تمام نظریۂ تنقید پر ہے اور ان کے متعدد مضامین ان نظریۂ نقد پر موجود بھی ہیں مگر عتیق اللہ کا ادبی سفر بھی ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت سے ہوتا ہوا بین العلومی تنقید تک پہنچتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے کئی مضامین ہیں۔ اس کتاب میں شامل عتیق اللہ کا ایک مضمون ''بین العلومی تنقید کا بنیاد گذار: عبدالرحمٰن بجنوری'' ہے۔ عنوان سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عبدالرحمٰن بجنوری کو اردو کا پہلا بین العلومی نقاد تصور کرتے ہیں۔ اس مضمون کے مرکز ومحور میں یقیناً عبدالرحمٰن بجنوری ہیں اور ان کی کتاب ''محاسن کلام غالب'' پر طویل گفتگو بھی کی گئی ہے مگر یہ مضمون غالب تنقید کا مکمل احاطہ کرتا ہے۔ حالی، امداد امام اثر، قاضی عبدالغفار، عبدالحق، عبدالماجد دریابادی، اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر سید عبداللہ، خلیفہ عبدالحکیم، ڈاکٹر عبداللطیف، عطا محمد شعلہ، کلیم الدین احمد اور پھر مختلف مغربی

شعرا و ناقدین کی آرا کے پیش نظر عتیق اللہ نے غالب شناسی کا ایک نیا رُخ پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی بجنوری کی غالب فہمی و غالب شناسی کی تحسین کرتے ہوئے وہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ:

''غالب کو غالب کے اندر سے ایک نئے غالب کے طور پر حالی نکال کر باہر لائے تھے۔ دوسرا غالب بجنوری نے خلق کیا جو پہلے سے زیادہ پیچیدہ، فلسفیانہ، معنی خیز اور درّاک ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے بجنوری میں غالب حلول کر گئے ہیں یا غالب نے بجنوری کو اپنی روح میں اتار لیا ہے۔ اس سطح پر پہنچ کر تنقید ایک معجزہ بن جاتی ہے۔''

(بین العلومی تنقید، ص 33)

عتیق اللہ، بجنوری کی مغرب شناسی، بین العلومی نقطۂ نظر، برگساں سے غالب کے رشتے کی وضاحت بھی کرتے ہیں اور ڈاکٹر سید عبداللہ کے اس خیال سے کہ ''مغرب سے مرعوبیت کے باوجود، مغرب کے مقابلے میں سرکشیدہ چلنے کا جذبہ یا میلان بجنوری کا وصفِ خاص ہے۔'' سے اتفاق کرتے ہیں۔

عتیق اللہ کا اسلوب گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، وارث علوی، باقر مہدی اور وہاب اشرفی ان سب سے مختلف اور منفرد ہے۔ ان کی نثر ایک ایسی علمی، سنجیدہ اور گہرے مطالعے کی نشانیوں سے اٹی پڑی ہے جس کا موازنہ و مقابلہ کسی دوسرے ناقدین کے ساتھ نہیں کیا جا سکتا۔

عتیق اللہ کا حافظہ بھی غضب کا ہے اور مشاہدہ عمیق ہے۔ جب وہ بجنوری کی غالب شناسی پر قلم اٹھاتے ہیں تو غالب سے قبل کا ادبی پس منظر، غالب کے بعد کی غالب تنقید اور بجنوری کے عہد کی غالب تنقید پر گفتگو کرتے ہیں، اس عہد کے ادبی منظر نامے اور غالب فہمی کی تمام کاوشوں پر جستہ جستہ روشنی ڈالتے ہیں اور بعض مقامات پر سخت تبصرے بھی کرتے ہیں۔

نئی تنقید پر اس کتاب میں دو مضامین شامل ہیں۔ پہلا ''نئی تنقید: تھیوری کی تشکیل کی طرف'' اور دوسرا ''نئی تنقید: مبادلات کی جستجو میں''۔ دونوں مضامین اہم ہیں۔ تھیوری اور

نئی تنقید عتیق اللہ کے خاص میدان ہیں۔ جن پر وقتاً فو قتاً وہ نہایت سنجیدہ علمی مضامین لکھتے رہے ہیں۔ یوں تو مغربی تنقید، شاعری کی تنقید اور فکشن کی تنقید پر بھی ان کے متعدد معرکے کے مضامین ہیں اور انھوں نے پوری زندگی تنقید کی وادی میں ہی بسر کی ہے۔ مگر تھیوری ان کا خاص میدان ہے۔ عتیق اللہ نئی تنقید کو مبہم اصطلاح گردانتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ اسپنگارن نے 1910 میں نیو کریٹی سزم کی ترکیب استعمال کی تھی اور اصلاح کے طور پر نیو کریٹی سزم کا نام جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) کی تصنیف The New Criticism (1941) سے ماخوذ ہے اور اس تنقید کو ہیئتی مطالعے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ عتیق اللہ یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ ہیئتی مطالعے کے معنی کسی بھی تخلیقی فن پارے کی لسانی تنظیم اور اس کے داخلی وخارجی پہلوؤں سے تشکیل کردہ اس مجموعی ساخت کے مطالعے کے ہیں جن سے تخلیقی فن پارے کے معنی کا تعین ہوتا ہے۔ عتیق اللہ اپنے اس مضمون میں مختلف مغربی ناقدین ٹی ایس ایلیٹ، آئی اے رچرڈز، ولیم ایمپسن کا حوالہ دیتے ہیں اور ان کے تنقیدی نظریات سے بحث کرتے ہیں اور یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ:

> ''نئی تنقید کا سارا زور متن کی گتھیاں سلجھانے پر تھا۔ متن کے باہر کے سیاق کے مدّ مقابل متن کے اندر کے سیاق پر ان کی خاص ترجیح تھی۔''
>
> (بین العلومی تنقید، ص 58)

اس کتاب میں شامل عتیق اللہ کا ایک مضمون ''قرأت متن کا عمل اور تقاضے'' ہے جس میں عتیق اللہ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ تنقیدی قرأت کی صورت میں تفہیم کے عمل کا پیچیدہ ہونا لازمی ہے اور یہ بھی کہ تنقید کا پہلا اور بنیادی مرحلہ قرأت متن ہے۔ عتیق اللہ یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ قرأت اساس تنقید نے تصنیف اور مصنف کے بجائے قاری کو معنی ساز اور متن کو حرکت میں لانے والے اور اسے حقیقی وجود بخشنے والے کے طور پر اخذ کیا ہے۔ یہ مضمون کافی بحث انگیز ہے جس میں مغربی ناقدین کے افکار ونظریات کی روشنی میں غور وفکر کے بعد نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح وہ اپنے مضمون ''متن اور قاری کی کشمکش'' میں کلوز ریڈنگ اور ادبیت کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہیں۔

عتیق اللہ کا کمال یہ ہے کہ وہ جس موضوع پر بھی قلم اٹھاتے ہیں اپنے غائر مطالعے اور تجربے کی روشنی میں اسے پانی کر دیتے ہیں۔ ایسا ہی ان کا ایک مضمون ''پاپولر کلچر اور ادب'' ہے۔ ظاہر بات ہے کہ پاپولر ادب کو لاکھ کوشش اور دلائل کے باوجود ادبی حلقوں میں وہ مقبولیت حاصل نہیں ہو سکی جس قدر اس کا حق تھا۔ ہم سبھی جانتے ہیں کہ ادب کے مطالعے اور بالخصوص فکشن کے مطالعے کی طرف ترغیب دلانے میں پاپولر ادب نے نمایاں رول ادا کیا ہے۔ بیشتر فکشن نگاروں کی ادبی تربیت پاپولر ادب کے سائے میں ہی ہوئی اور انھیں فکشن لکھنے کی طرف پاپولر ادب نے مائل کیا۔ ان تمام امور پر عتیق اللہ اپنے اس مضمون میں روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''پاپولر کو یہ صرف یہ کہہ کر نظر انداز یا کم تر نہیں قرار دیا جا سکتا کہ وہ عوامی ہے یا عوام کا ایک بڑا گروہ (Mass) اسے پسند کرتا ہے۔ اردو میں پاپولر ادب نے قاری کے ذہن کو بگاڑنے کا اتنا کام نہیں کیا جتنا ان کی قاریانہ عادات کی پرورش کی ہے۔ راشد الخیری یا حجاب امتیاز علی کو پڑھنے والے قاری کے لیے ان ادیبوں کا شمار سنگ میل کے مماثل ہے۔ قرۃ العین یا بانو قدسیہ تک پہنچنے کے لیے یہ سنگ ہائے میل بھی ضروری ہیں جو قاریوں کو پڑھنے کی طرف مائل رکھتے ہیں۔ پڑھنے کے لیے جس بیٹھک کی ضرورت ہے اگر اس کی عادت ہی نہ ہو تو وہ آگے چل کر ادب کے دوسرے اہم ناموں کی طرف رجوع بھی نہیں ہو سکتے۔''

(بین العلومی تنقید، ص 128-127)

نئی نسل پاپولر کلچر یا ادب، ہیری پوٹر جیسے فکشن یا ڈراونی اور توہماتی فلموں میں کس قدر دلچسپی لیتی ہے۔ نئے دور میں سماج میں کس قدر تبدیلی آ چکی ہے، ان کی پسند اور ناپسند کتنی بدل چکی ہے۔ انفارمیشن ٹکنالوجی کے سیلاب، گلوبلائزیشن، مال کلچر اور صارف ماحول میں عام انسان کے رویوں میں کس قدر فرق آ چکا ہے۔ ان کے اثرات پاپولر کلچر اور ادب پر کیا پڑے ہیں ان سب کا جائزہ عتیق اللہ نے اپنے اس مضمون میں لیا ہے۔

کتاب میں شامل عتیق اللہ کے تین مضامین ''نوآبادیاتی تنقید''، ''ماحولیاتی ادبی

تنقید'' اور'' مابعد جدیدیت'' بھی کافی فکر انگیز، بحث انگیز اور غور وفکر کے حامل ہیں۔ ان مضامین کے مطالعے سے عتیق اللہ کی نئی فکر و فلسفے، سماجی علوم اور مغربی ادب کے گہرے مطالعے کا اندازہ ہوتا ہے۔

اس کتاب میں عتیق اللہ کے پانچ مضامین مختلف شخصیتوں کے علمی کمالات کا احاطہ کرتے ہیں۔ وہ مضامین ''محمد حسن عسکری شناسی کی دقتیں''، ''فیض کی انفرادیت کا ایک پہلو''، ''راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں نامانوس علاحدگیوں اور رفاقتوں کا تناؤ''، ''قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی دنیائے حیرت خیز'' اور'' وزیر آغا: تنقید میں تخیل کا عمل'' ہیں۔ عتیق اللہ حسن عسکری کو متنازعہ فیہ نقاد گردانتے ہیں اور یہ بھی لکھتے ہیں کہ حسن عسکری کو متنازعہ بنے رہنے کا شوق تھا۔ عتیق اللہ کی بات سے ہم بھلے ہی اتفاق نہیں کریں مگر حقیقت یہ ہے کہ ذہین وفطین نقاد حسن عسکری اپنے تنقیدی رویوں میں جس طرح تبدیلی لاتے رہے وہ حیرت انگیز بھی رہا۔ عتیق اللہ نے حسن عسکری کے تنقیدی مزاج اور ادبی سفر کے بدلتے رنگ پر سخت تنقید کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''عسکری زیادہ آگاہ، زیادہ ادب شناس، زیادہ حساس تھے۔ ان سے اختلاف کی بڑی گنجائش ہے جس کی بیش تر وجوہ میری نظر میں ان کے اس طرز اظہار میں مضمر ہیں جو سیدھی راہ کبھی نہیں چلتا۔ اپنے قاری کو بار بار چونکانے، ڈاج دینے میں جسے لطف خاص ملتا ہے۔ عسکری میدان ادب کے ایک ایسے پہلوان ہیں جو کشتی کے لیے ہمہ وقت تیار رہتے ہیں۔ ان کا جسم مختلف روغنوں سے اس قدر لت پت ہوتا ہے کہ کسی کی پکڑ میں نہیں آتا۔ اسی لیے انھیں پکڑ پانے کے لیے قاری کو بڑے داؤ پیچ آزمانے پڑتے ہیں۔ کچھ سمجھ میں آتا ہے کچھ نہیں آتا۔ جو نہیں آتا وہ یقیناً بہت گہرا ہوتا ہے۔'' (بین العلومی تنقید، ص209)

مگر حسن عسکری سے اختلاف کے باوجود عتیق اللہ اس خیال کا بھی اظہار کرتے ہیں کہ:

> ''عسکری کے ادبی سفر میں جو مختلف سنگ ہائے میل آئے وہ بار بار پلٹی

کھاتے رہے اور اپنے قاری کو چٹکی دیتے رہے کہ ادب کا میدان کسی
کارنیوال سے کم تھوڑا ہی ہے۔ عسکری کی یہ سوچی سمجھی حرکتیں تھیں۔ وہ
اپنے مخالفین سے لڑنے جھگڑنے یا مناظرہ بازی کرنے کے بجائے چپی
سادھ لیتے تھے یا ایسی خوش طبعی اور بالواسطہ گفتار کے ساتھ اپنی بات کہتے
کہ سانپ بھی مر جائے اور لاٹھی بھی نہ ٹوٹے۔ ان کے اس ستم ظریفانہ
رویے میں علم افروزی، تیز فہمی اور نکتہ سنجی کا رنگ تہہ بہ تہہ شامل ہوتا ہے۔
اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ہمیں بظاہر تناقضات وتضادات کے تجربے
سے بھی گزرنا پڑتا ہے لیکن عسکری کی تحریر آپ سے بغور مطالعے کا تقاضہ
کرتی ہے اور وہ بھی صبر کے ساتھ۔'' (بین العلومی تنقید،ص 212)

عتیق اللہ نے حسن عسکری کی تحریروں کا گہرا تجزیہ کیا ہے۔ افہام وتفہیم کی نئی راہ نکالنے اور اسے آسان بنانے کی کوشش کی ہے۔ ادب میں بعض افراد حسن عسکری کا ذکر فیشن اور مرعوب کرنے کے انداز میں کرتے ہیں۔ ان ادبا پر بھی عتیق اللہ نے طنز کیا ہے۔ انھوں نے حسن عسکری کی نظر کی تہوں کو بھی کھنگالنے کی کوشش کی ہے۔ میرا خیال ہے کہ حسن عسکری شناسی کے تعلق سے یہ ایک عمدہ مضمون ہے۔

''وزیر آغا: تنقید میں تخیل کا عمل'' عتیق اللہ کا ایک دلچسپ مضمون ہے۔ مجھے عتیق اللہ اور وزیر آغا میں کئی مماثلتیں نظر آتی ہیں۔ دونوں کا گہرا رشتہ جدید شاعری اور جدید تنقید سے رہا ہے۔ دونوں کا عشق شاعری کی دیوی سے رہا مگر دونوں نے تنقید کو دل وجان سے گلے لگایا۔ دونوں وسیع المطالعہ اور اپنی جڑوں سے گہرا رشتہ رکھنے والے ادیب ہیں۔ دونوں کا تنقیدی وژن جدید سے جدید تر ہے۔ دونوں کسی مرعوبیت کا شکار نہیں ہیں اور دونوں اپنی تنقیدی راہ خود نکالتے ہیں۔ اس بات کا ذکر میں نے عتیق اللہ صاحب سے اپنی حالیہ ملاقات میں بھی کیا۔ پہلے تو وہ مسکرائے اور پھر زور کا قہقہہ لگایا۔ مجھے یہ اندازہ نہیں ہوسکا کہ وہ میری رائے سے اتفاق کرتے بھی ہیں یا نہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ دونوں کثیر التصانیف ہیں اور دونوں کا علمی کینوس بہت وسیع ہے۔ میں نے دونوں کو دلچسپی سے پڑھا ہے۔ ایک شاعر اور ایک نقاد کے طور پر دونوں ادبا کی گونج رہی ہے۔ شاید اسی لیے عتیق اللہ کا غیر محسوس

طور پر ایک رشتہ وزیر آغا سے قائم ہوتا ہے۔

عتیق اللہ وزیر آغا کی ادبی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ ان کی تصانیف کا تنقیدی جائزہ پیش کرتے ہیں اور یہ رائے قائم کرتے ہیں:

''وزیر آغا ایک تنقید نگار ہی نہیں تخلیقی فن کار بھی ہیں اور ان کا تخیل بے حد حساس اور توانا ہے۔ جو نئی نئی مشابہتیں قائم کرنے کی طرف مائل رہتا ہے۔ کہیں کہیں یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ وہ طبیعیات سے یک لخت مابعد الطبیعیات کی طرف مڑ گئے ہیں۔ وزیر آغا کے قاری کو یہ بھی گمان ہوتا ہے کہ وہ اپنی تحریر کو زیادہ سے زیادہ علم و معلومات سے کھچا کھچ بھر دینا چاہتے ہیں۔ ظاہر ہے تحصیل علم کے ساتھ علم کو برداشت کرنے اور ہضم کرنے کی اہلیت بھی اتنی ہی ضروری ہے۔ وزیر آغا یقیناً اس کے اہل تو ہیں، لیکن اطلاقات میں ان کا دامن بہت وسیع ہے اتنا وسیع کہ اکثر اسے سمیٹنا خود ان کے اور ان سے زیادہ ان کے قاری کے لیے بڑا مشکل ہو جاتا ہے۔ گمان یہی ہوتا ہے کہ وہ اپنے قاری کو زیادہ سے زیادہ علم بہم پہنچانا چاہتے ہیں۔ مگر گرہ پہ گرہ کھولتے چلے جاتے ہیں۔ دلیلوں پہ دلیلیں مہیا کرتے ہیں۔ اپنی تحریر کا دامن تازہ کار مثالوں سے بھر دیتے ہیں۔ شاید وہ یہ سب اس لیے کرتے ہیں کہ ان کا قاری ان سے اسی طرح کی توقعات رکھتا ہے اور وہ قاری کو شمّہ برابر بھی مایوس کرنا نہیں چاہتے۔ یا ہوسکتا ہے یہ میرا محض ایک فریب ہو۔'' (بین العلومی تنقید، ص 270)

وزیر آغا بنیادی طور پر تخلیقی فنکار ہیں۔ مگر تنقید کے میدان میں انھوں نے نت نئے موضوعات پر قلم اٹھایا اور ایک زمانے کو اپنا گرویدہ بنایا۔ ابتدا میں مولانا صلاح الدین احمد کی سرپرستی، ''نیا ادب'' سے رشتہ اور بعد میں رسالہ ''اوراق'' کی ادارت نے ان کی تخلیقی و تنقیدی جودت میں نکھار پیدا کیا۔ اردو شاعری کا مزاج، نظم جدید کی کروٹیں، اردو ادب میں طنز و مزاح، اقبال کے تصورات عشق و خرد، تخلیقی عمل، نئے تناظر وغیرہ وہ کتابیں ہیں اور وہ متعدد مضامین ہیں جو وزیر آغا کو اعتبار بخشتے ہیں۔ وزیر آغا نے اپنے تنقیدی رویے کو امتزاجی

مطالعہ قرار دیا ہے۔ میراجی کے تعلق سے وزیرآغا کی تحریر بے حد اہم ہے۔ دراصل وزیرآغا نے تنقید کے نئے رُخ، رویوں اور ذاتی غور وفکر کے نتیجے میں ذہن میں پیدا ہونے والے موضوعات پر لکھا ہے۔ ان کی کوئی ایک مقررہ منزل نہیں تھی۔ ہر سنگ میل کو انھوں نے وقفہ ماندگی قرار دیا اوران کا ادبی سفر جاری رہا۔ عتیق اللہ نے وزیرآغا کے ان تمام فکری وتنقیدی گوشوں کا باریک بینی سے مطالعہ کیا ہے اوران پر اپنی تنقیدی رائے دی ہے۔ وزیرآغا کے تعلق سے عتیق اللہ کی رائے اہم ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ان کی تنقید کا رخ بھی ہمیشہ تشریح وتحسین کی طرف ہوتا ہے۔ جو نہ تو خطرات کی نشاندہی کرتی ہے اور نہ خود کوئی خطرہ مول لیتی ہے کیوں کہ یہ ایک شاعر کی تنقید ہے۔ ایک ایسے نقاد کی تنقید جو متاثر بھی کرتی ہے اور مرعوب کرنے کے درپے بھی رہتی ہے۔ ان کے طریق کار سے ہمیں اختلاف ہوسکتا ہے اور اختلاف بہر حال ہمارا یعنی ایک قاری کا حق ہے۔ بیش تر صورتوں میں جہاں ہماری توقع پوری نہیں ہوتی وہاں ہمیں خط تنسیخ میں دیر بھی نہیں لگتی۔ وزیرآغا کی تنقید نے ہر قاری کی توقع پر پورا اترنے کا کبھی دعویٰ بھی نہیں کیا۔ وہ جس صورت میں ہے تنقید کا ایک اعلیٰ معیار قائم کرتی ہے۔ بڑی تنقید کا اگر کوئی تصور ہے تو میں اس کا شمار بڑی تنقید میں ہی کروں گا۔ وزیرآغا بڑے نقاد ہیں اور اپنے خاص حدود میں منفرد ترین بھی۔'' (بین العلومی تنقید،ص273)

شاعری اور شاعری کی تنقید سے عتیق اللہ کی خاص دلچسپی ہے۔ مگر گاہے بگاہے وہ فکشن کے موضوعات پر بھی سنجیدگی سے لکھتے رہے ہیں۔ اِس کتاب میں فکشن تنقید کے تعلق سے عتیق اللہ کے پانچ مضامین شامل ہیں۔ انھوں نے شمس الرحمٰن فاروقی کے ناول ''کئی چاند تھے سرآسماں''، انیس اشفاق کے ناول ''خواب سراب''، خالد جاوید کے ناول ''موت کی کتاب''، ان کے علاوہ داستان میں بیانیہ اور اردو افسانے میں میجک ریلزم پر لکھے اپنے مضامین کو اس کتاب میں شامل کیا ہے۔ یہ مضامین کافی دلچسپ اور بنیادی نکات کی عقدہ کشائی کرتے ہوئے بحث انگیز بھی ہیں۔

''فکشن کی تنقید اور کئی چاند تھے سرآسماں'' عتیق اللہ کا ایک طویل اور اہم مضمون ہے۔مضمون کے آغاز میں ہی عتیق اللہ طنزاً لکھتے ہیں:

''بہتوں نے اس ناول کو بالاستیعاب پڑھے بغیر اپنی اچھی بری رائیں دی ہیں۔بعض کو تو صرف نقاد فاروقی کی واہ واہ کرنی تھی۔بعض غالباً نیک نیتی کے ساتھ اس کا مطالعہ کرنا چاہتے ہوں گے لیکن اس کی زبان موجودہ/ مروج فکشن کی زبان سے مختلف اور ہماری داستانوی زبان اور اسلوب کی بازگشی کا تاثر زیادہ فراہم کرتی ہے،اس بنا پر بھی پتہ مار کر بیٹھنا اور پڑھنا ان کے لیے غالباً ممکن نہیں تھا۔''

حقیقت یہ ہے کہ ایک بڑے حلقے میں شمس الرحمٰن فاروقی کی ہم نوائی اور مرعوبیت کا بھی یہ عالم رہا ہے کہ ان کی تحریروں کو پڑھنا لوگوں نے ضروری نہیں سمجھا اور تعریفوں کے پُل باندھتے رہے۔ فاروقی ایک عہد ساز اور بڑے نقاد ہیں، یہ ضروری نہیں کہ جتنے بھی بڑے ناقد ہوئے اور انھوں نے شاعری کی مثلاً کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، وہ اتنے اہم شاعر بھی ہوں۔ یا جن ناقدین نے فکشن بھی لکھا ہے، ان کا مرتبہ فکشن میں بھی اسی قدر بلند ہو۔ فاروقی صاحب ہوں یا دوسرے ناقدین، ایک زمانے تک سبھی نے شاعری کی تنقید پر ہی خاص توجہ دی۔فکشن کی تنقید پر توجہ کم دی۔ فاروقی صاحب نے پوری زندگی تنقید کی وادی میں پناہ لی مگر آخر میں فکشن کو گلے لگایا۔ ویسے بھی داستانوں سے ان کا خاص رشتہ رہا ہے۔عتیق اللہ ان تمام نکات سے بحث کرتے ہیں اور فکشن کی تنقید کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں، وہ یہ کہ ''فکشن کی تنقید اور اعلیٰ درجے کی تنقید کے لیے علم کا وسیع تر پس منظر درکار ہے......فکشن کی تنقید کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونا اتنا سہل نہیں ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے۔'' ان تمام مباحث کے بعد وہ شمس الرحمٰن فاروقی کے فکشن سے تعلق کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''میرے علم میں نہیں ہے کہ کوئی بڑا اور اہم فکشن نگار فکشن کی راہ سے تنقید کی طرف آیا ہو اور فکشن کی طرح تنقید میں بھی اس نے ایک مستحکم مقام پا لیا ہو۔شمس الرحمٰن فاروقی میرے نزدیک ایسی واحد مثال ہیں جو ایک

بڑے نقاد ہیں، صاحب علم ہیں، مشرقی و مغربی ادب پر جن کی گہری نظر ہے۔ تنقید میں وہ مستحکم حیثیت رکھتے ہیں، وہ تنقید سے یکدم افسانوی میدان میں اتر آئے۔ پہلے 'سوار' سے انھوں نے اپنے اس نئے تجربے کا آغاز کیا۔ خود کو خوب مانجھنے کے بعد ناول لکھنے کی طرف راغب ہوئے۔ یوں بھی اردو ناولوں سے وہ بہت زیادہ خوش نہیں تھے۔ ناول لکھا اور یہ بتا کر لکھا کہ

دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

ناول سے قبل انھوں نے فکشن کی تنقید کو بھی اتنا منھ نہیں لگایا تھا، منھ کا مزہ بدلنے یا دوسروں کا مزہ بدلنے کے لیے 'افسانے کی حمایت میں' عنوان سے دو تحریریں بھی اپنے قاریوں کی نذر کیں۔ گویا تنازعے کی ایک راہ کھول دی۔ یہ چیز ان کے مناصب سے بھی لگّا کھاتی ہے۔ فاروقی کے نفس میں اتر کر دیکھا جائے تو انھیں متنازع بننے میں لطفِ خاص ملتا ہے۔''

(بین العلومی تنقید، ص279)

اس گفتگو کے بعد عتیق اللہ ''کئی چاند تھے سر آسماں'' کا تنقیدی جائزہ اپنے روایتی اسلوب سے ہٹ کر، گفتگو کے انداز میں ذرا مختلف طریقے سے لیتے ہیں۔ ناول کے ابتدائی ڈیڑھ سو صفحات ضروری ہیں یا پُر معنی، ناول میں ابواب بندی کیوں کی گئی، پلاٹ سازی پر ترجیح کیوں نہیں دی گئی، فاروقی کی تاریخ کا تصور، تہذیب کے ساتھ کس قدر مربوط ہے، فاروقی کس قدر workmanship کے قائل ہیں، فاروقی زبان کی لگام کو کس قدر اپنے قابو میں رکھتے ہیں، ناول کا کینوس کس قدر وسیع ہے، فاروقی نے جن اشخاص یا متون کا حوالہ دیا ہے وہ کس قدر درست ہیں، اس ناول میں وزیر خانم کے علاوہ باقی افراد کس طرح اس چاند کے محض ٹمٹماتے ہوئے تاروں کی طرح نمودار ہوتے ہیں، فاروقی کا بیانیہ کس قدر پیچیدہ اور گھماؤدار ہے، فاروقی نے موقعہ بہ موقعہ اس ناول میں کس قدر معلومات کے دریا بہائے ہیں، فاروقی کا احساس جمال کس قدر متشدد ہے، وزیر خانم کے کردار تک پہنچنے میں فاروقی کو کتنے زمانے کتنی پُر پیچ مسافتیں طے کرنی پڑیں،

وغیرہ موضوعات پر عتیق اللہ گفتگو کرتے ہیں اور ان تمام مباحث کے بعد عتیق اللہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ:

''فاروقی کا ناول بلاشبہ اپنے طرز وتکنیک کے اعتبار سے ایک منفرد ترین گڑھا ہوا اور ایک عہد ساز مہابیانیہ meta narrative ہے، جو چھوٹے چھوٹے بیانوں کے درمیان اپنی ایک الگ ہی ڈھب دکھا رہا ہے۔'' (بین العلومی تنقید، ص308)

میرا خیال ہے کہ فاروقی کے ناول ''کئی چاند تھے سر آسماں'' پر یہ ایک بہترین تجزیاتی تنقیدی مضمون ہے جس میں فکشن کی شعریات سے بحث بھی کی گئی ہے اور فاروقی کے ادبی سفر کا جائزہ پیش کرتے ہوئے ان کی ذہنی فکر وروش کی روشنی میں اس ناول کے افہام وتفہیم کی مثبت سعی کی گئی ہے۔

انیس اشفاق کے ناول ''خواب سراب'' پر مضمون لکھ کر عتیق اللہ نے اس ناول کی اہمیت اور نئے پن کو اجاگر کیا ہے۔ اس ناول کی ایک بڑی خوبی انیس اشفاق کا اسلوب اور اس کی تکنیک ہے۔ عتیق اللہ نے اسے ایک میٹا فکشنل ناول قرار دیا ہے۔ جس میں انیس اشفاق نے قاری کی جستجوؤں کے لیے بہت سا نیا سامان مہیا کر دیا ہے۔ انیس اشفاق کی باریک بینی، تحقیق وجستجو، خاکہ آرائی، ہوم ورک، زبان وبیان پر غیر معمولی قدرت اس ناول کو عظمت بخشتی ہے، ان تمام نکات پر عتیق اللہ نے روشنی ڈالی ہے:

''خواب سراب اپنی نوعیت کا ایک انوکھا تجربہ ہے جس کا مرکزی کردار پردہ غیاب میں ہے لیکن پورا ناول اسی کے محور پر گردش کرتا ہے۔ ہزار ہم کہیں ہے، نہیں ہے اب اسے آپ ہے نہیں، ہے۔ پڑھیں یا ہے، نہیں ہے کے طور پر پڑھیں، امراؤ جان کا سایہ ہر مقام پر ساتھ ہوتا ہے۔ کم از کم میری نظر سے ایسا کوئی ناول نہیں گزرا۔ ناول میں بیان کنندہ ایک فرضی مصنف implied author کا کردار ادا کرتا ہے۔ ناول کے شکم میں اور دوسرے فرضی اور تخیلی بیانیہ رابطہ کا واقع ہوتے ہیں، اسی طرح فرضی مصنف ہی نہیں یکے بعد دیگرے کئی فرضی مخاطب یعنی

addressees بھی درمیان میں اپنی موجودگی درج کراتے ہیں
اوران میں جومخاطبہ discourse قائم ہوتا ہے۔وہ بیک وقت کہنے
کے عمل tellingاور دکھانے کے عمل showingدونوں کومحیط
ہے۔''(بین العلومی تنقید،ص309)

حقیقت یہ ہے کہ اپنے عہد کے تمام ناولوں میں انیس اشفاق کا ناول ''خواب سراب'' منفرد اور غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔جس کا تنقیدی تجزیہ عتیق اللہ نے خوبصورتی سے کیا ہے۔

خالد جاوید کا ناول ''موت کی کتاب'' اپنے موضوع، متن، اسلوب اور ناول نگار کی خوداعتمادی کی وجہ سے ہنگامہ خیز اور بحث انگیز رہا۔ناول کا مقدمہ جو اس ناول کا حصہ ہے اس نے ناول کی قرأت کی دلچسپی میں اضافہ کر دیا۔فکری و فلسفیانہ انداز میں لکھے گئے اس ناول پر خوب خوب بحثیں ہوئیں۔عتیق اللہ نے بھی اس ناول پر ایک فکر انگیز بسیط مضمون لکھا جس میں ناول کے متن سے گہری بحث کی اور اس کا تجزیہ پیش کیا۔داخلی خود کلامی کی تکنیک پر لکھے گئے اس ناول کی غیر معمولی اہمیت، خالد جاوید کی فلسفیانہ بصیرت اور ذہن وذکاوت پر روشنی ڈالتے ہوئے عتیق اللہ لکھتے ہیں:

''خالد جاوید کے فکشن پر گفتگو کے لیے افسانوی تنقید کے رسمی اور کتابی آلات نقد تقریباً ناکافی ہیں۔ویسے ان آلات کو استعمال کرنے میں کوئی مضائقہ بھی نہیں، اگر ہمارے بعض قاریوں کے بگڑے ہوئے مذاق کی تربیت کی اس سے کوئی راہ نکلتی ہو۔ایک طرف خالد جاوید کی غیر رسمی کہانیوں/ ناولوں کی انتشار آگیں فضا و تنظیم ایک مسئلہ ہے جس کے جوڑ ہر جگہ سے ادھڑے ہوئے ہوتے ہیں۔دوسرے تنقید کے دستیاب آلات نقد کی نااہلی جو اس کے فکشن کی جسامت پر چست نہیں بیٹھتے۔بار بار فلسفیانہ استبعاد سے مڈبھیڑ اور زبان کی اندرونی قوتوں کو مسلسل بروئے کار لانے کا عمل ہمیں اس سے جوجھنے اور دو دو ہاتھ کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔اتنے بہت سے مراحل سے گزرنے کی جس میں تاب وتوانائی ہو اسے ہی اس سرکش دیو کو

بوتل میں اتارنے کی جرأت و جسارت کا مظاہرہ کرنا چاہیے۔ ورنہ خاموشی گفتگو سے ہزار درجے بہتر عمل ہے۔'' (بین العلومی تنقید،ص 338)

بہر حال، عتیق اللہ کی کتاب ''بین العلومی تنقید'' میں شامل تمام مضامین کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ عتیق اللہ کے یہ تمام مضامین نہایت اہم، فکر انگیز اور عمیق مطالعے و مشاہدے کا نتیجہ ہیں۔ بات تنقیدی نظریات کی ہو، مختلف فکری ڈسکورس کی، شاعری کی تنقید کی ہو یا فکشن کی تنقید کی۔ عتیق اللہ کا وسیع مطالعہ اور ان کے قلم کی جولانی ہر جگہ قائم رہتی ہے۔ بلاشبہ عتیق اللہ ہمارے عہد کے ممتاز ترین ناقدوں میں سے ایک ہیں، جن کی متعدد تخلیقی و تنقیدی تحریریں علمی و ادبی حلقوں میں پذیرائی بھی حاصل کر چکی ہیں مگر شاید جو مقام و مرتبہ عتیق اللہ کو ملنا چاہیے وہ اب تک نہیں مل سکا ہے۔ میرا خیال ہے اس وقت پورے ہندوستان میں عتیق اللہ کے مرتبے کا شاید ہی کوئی دوسرا ناقد ہو۔ اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

OOO

Prof. Shahzad Anjum
Department of Urdu,
Jamia Millia Islamia,New Delhi
Mobile: 8800863994

ابوبکر عباد

محدث جلیل علامہ محمد انور شاہ کشمیری کی اردو شاعری

تلخیص: یہ مقالہ جیدعالمِ دین اور متبحر محدث علامہ محمد انور شاہ کشمیری کی ہمہ جہت شخصیت کے ایک منفرد پہلو یعنی ان کی اردو شاعری کا تحقیقی جائزہ پیش کرتا ہے۔ پروفیسر ابوبکر عباد نے علامہ کشمیری کے علمی تبحر، وسعتِ مطالعہ اور درس وتدریس کے پس منظر میں ان کے ذوقِ سخن کا تجزیہ کیا ہے۔ مقالے میں اس امر کی وضاحت کی گئی ہے کہ عربی اور فارسی پر کامل عبور رکھنے کے باوجود علامہ نے اردو میں کم طبع آزمائی کی، جس کی بڑی وجہ اس دور میں اردو کا علمی معیار اور مادری زبان کا فرق تھا۔ صاحبِ مقالہ نے علامہ کی دستیاب اردو شاعری (غزل اور نظم) کے فنی محاسن، صنعت گری اور موضوعات (مثلاً بے ثباتیِ دنیا اور توحید) کو متن کی روشنی میں اجاگر کیا ہے۔ مقالے کا لبِ لباب یہ ہے کہ علامہ کی اردو شاعری اگرچہ مقدار میں کم ہے، لیکن کیفیت اور اسلوب کے اعتبار سے بلند پایہ ہے، جو ان کے لسانی شعور اور قادرالکلامی کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔

کلیدی الفاظ : علامہ محمد انور شاہ کشمیری، اردو شاعری، محدثِ جلیل، علمی بصیرت، بے ثباتیِ دنیا۔

حضرت علامہ محمد انور شاہ کشمیری جید عالم دین، بلند پایہ مفکر، بے مثل محدث، مستند فقیہ، محبّ وطن اور قادرالکلام شاعر وادیب تھے اور عربی وفارسی اور اردو زبانوں پر کامل عبور رکھتے تھے۔ سیاست، فلسفہ، تاریخ، علم ہیئت، لغت، اور معانی وبیان میں انھیں یدطولیٰ حاصل تھا۔ وہ معاصرین میں اپنی جدت فکر، وسعت مطالعہ، کثرت معلومات اور فہم و ذکاوت کی بنا پر ممتاز حیثیت کے حامل تھے۔ شیخ الہند مولانا محمود حسن دیوبندی اور مولانا رشید احمد گنگوہی کے شاگرد رشید اور مولانا مناظر احسن گیلانی، حکیم الاسلام قاری محمد طیب، مولانا حفظ الرحمان سیوہاروی، مفتی عتیق الرحمان عثمانی، مولانا منظور نعمانی اور مولانا سعید

اکبر آبادی جیسے عالموں، پروفیسروں، سیاستدانوں، منتظموں، مصنفوں اور صحافیوں کے عالی مرتبت استاذ تھے، اور عظیم فلسفی اور شاعر مشرق علامہ اقبال کے ممدوح۔ ممدوحیت کی وجہ شاہ صاحب کی بزرگی اور ان کا بے پناہ علم تھا۔

علامہ انور شاہ کی علمیت کا اظہار اس اقتباس سے بھی ہوتا ہے جو ان کے عالی مرتبت شاگرد رشید حکیم الاسلام حضرت مولانا قاری محمد طیب صاحب نے اپنے استاذ کے تبحر علمی اور ان کی طرز تدریس کے حوالے سے 'نقش دوام' کے مقدمہ میں تحریر فرمایا ہے:

> ''درس حدیث فقط فن حدیث تک محدود نہ تھا، بلکہ جمیع علوم وفنون کے حقائق پر مشتمل تھا۔ میں خود حضرت کی تقریر قلم بند کرتا تھا۔ اپنی کاپی کو طوالت عنوانات سے بچانے کے لیے تقریباً سات کالموں میں تقسیم کر رکھا تھا اور ہر کالم پر فنون کے عنوانات دیے ہوئے تھے جیسے فن صرف ونحو، فن معانی و بلاغت، فن تفسیر و حدیث، فن فقہ واصول فقہ، فن منطق وفلسفہ، فن ہیئت و ریاضی اور فن تاریخ وغیرہ۔...... درس سے اٹھ کر یہ معلوم ہوتا کہ ہم لوگ صرف حدیث ہی پڑھ کر نہیں آئے ہیں بلکہ جمیع فنون متداولہ کا درس لے کر آ رہے ہیں۔''
>
> (مقدمہ، نقش دوام، انظر شاہ مسعودی، دیوبند، 98ھ، ص:11)

ایسے ہی خیالات و تجربات کا اظہار شاہ صاحب کے کثیر التصانیف شاگرد مولانا مناظر احسن گیلانی اپنی یادداشت میں یوں کرتے ہیں:

> ''پہلے ہی سبق میں ایسا معلوم ہوا تھا کہ برسوں میں حاصل ہونے والی معلومات یکایک میرے سامنے آ گئیں۔... خاکسار نے اپنی مختلف کتابوں اور مقالات میں، امام کشمیری کی عطا کی ہوئی اسی روشنی سے استفادہ کیا، مسلمانوں کے دینی اختلافات کی نوعیتوں میں تمیز کا سلیقہ اسی انوری تحقیق سے پیدا ہوا۔'' (احاطہ دار العلوم میں بیتے ہوئے دن، دیوبند، ص:81-80)

اور مولانا اشرف علی تھانوی کا تو کہنا ہے کہ

''....مولانا انور شاہ صاحب بہت بڑے متبحر عالم تھے یہاں تک کہ؛ ہے تو گستاخی لیکن سچی بات کو کیوں چھپاؤں میرا یہ خیال ہے کہ وہ اپنے اکثر اساتذہ سے بھی علوم میں بڑھ گئے تھے۔''

(الاضافات الیومیہ من افادات القومیہ، جلدے، دہلی، 1941، ص:111)

ظاہر ہے ایسی ہمہ جہت شخصیتوں کی حامل پرسنالٹی کی محض اوصاف شماری ہی کی جائے تو بھی کئی دفتر نا کافی ہوں گے۔ سو، فی الوقت گفتگو کا دائرہ علامہ محمد انور شاہ کشمیری کی اردو شاعری کے ذکر تک محدود ہوگا۔ لیکن اجازت دیجیے کہ مرکزی موضوع میں داخلے سے پہلے چند کلمے صاحب اشعار سے متعلق بیان کرتا چلوں تاکہ اردو داں کا وہ حلقہ جس کا تعلق دینی مدارس یا عربی و فارسی شاعری سے براہ راست نہیں ہے، اس نابغۂ علم و ادب سے کسی حد تک روشناس ہو جائیں۔

علامہ انور شاہ کے اجداد بغداد سے روانہ ہو کر مختلف جگہوں پر قیام کرتے ہوئے کشمیر پہنچے جس کی وادی لولاب میں علامہ کشمیری کی پیدائش ہوئی۔ انھوں نے اعلیٰ تعلیم دارالعلوم دیوبند سے حاصل کی، وہیں مدرسی کے فرائض انجام دینے لگے اور صدر المدرسین کے عہدے پر فائز ہوئے۔ مذہبی علوم و فنون میں مہارت تامہ کے ساتھ ساتھ بعض عصری علوم و فنون میں بھی انھیں کامل دسترس حاصل تھی۔ انھی میں سے ایک علم شعر گوئی کا بھی ہے، جو انھیں اجداد کی وراثت سے ملا تھا۔ یہ ذوق لطیف انھیں اوائل عمری سے ہی تھا۔ خود فرماتے ہیں:

''عہد طفلی میں زود گوئی اور کثیر گوئی کا یہ عالم تھا کہ وہ شعر کہتے اور ان کے بڑے بھائی یٰسین شاہ قلم بند کرتے تو غریب کاتب لکھنے سے عاجز ہوتا۔''

(نقش دوام، ص، 248)

شاہ صاحب کی تحریر و تقریر اور ذاتی خط و کتابت کی زبان بالعموم عربی یا فارسی ہوا کرتی تھی۔ علمی و ادبی مباحث کے دوران بھی اردو میں کم گفتگو فرماتے تھے۔ سو، شاعری بھی انھوں نے عربی و فارسی کے مقابلے اردو میں کم، بلکہ بہت ہی کم کی ہے۔ ممکن ہے غالب و اقبال کی طرح وہ بھی مافی الضمیر کی ادائیگی اور شعری اظہار کے لیے اردو کے دامن

کو فارسی جیسا وسیع نہیں پاتے ہوں۔ مستزاد یہ کہ وہ اردو شعر و ادب کی طرح اردو زبان کی علمی نثر سے بھی مطمئن نہیں تھے۔ ان کی عربی و فارسی شاعری کے معیار و موضوعات کو دیکھنے کے بعد یہ عرض کرنے میں کوئی باک نہیں کہ اگر وہ اردو میں بھی اُسی قدر شاعری کرتے تو ان کا شمار اردو کے مایۂ ناز شاعروں میں ہوتا۔ مولانا مناظر احسن گیلانی نے بھی لکھا ہے کہ:

> ''حضرت شاہ صاحب یوں تو فطرتاً ادیب تھے، اسی لیے اردو زبان، جو اُن کی مادری زبان نہ تھی، چاہتے تو اس زبان کے بہترین ادیب و خطیب کی شکل میں اپنے آپ کو نمایاں فرما سکتے تھے۔
>
> (احاطہ دار العلوم میں بیتے ہوئے دن، ص، 80)

ممکن ہے اردو میں کم اشعار کہنے کی ایک وجہ یہ رہی ہو کہ اردو اُن کی مادری زبان نہ تھی۔ (ہاں یہ ان کے درس و تدریس کی زبان ضرور تھی) دوسری وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ بچپن سے انھوں نے جس فن یا موضوع کی کتابیں پڑھیں، یا ان کے زیر مطالعہ رہیں ان کا میڈیم یا متن بھی عربی یا فارسی ہی تھا، اردو نہیں۔ تیسری وجہ یہ قرار دی جا سکتی ہے کہ ان کے عہد میں بالخصوص طبقۂ علما اور شرفا میں لکھنے پڑھنے کی حد تک فارسی کے مقابلے اردو زیادہ مقبول نہ تھی، خود مرزا غالب نے اردو میں خطوط لکھنے کا آغاز اپنی عمر کے آخری حصے میں کیا تھا۔ بحیثیت شاعر بھی وہ اپنی شہرت کا مدار فارسی شاعری کو سمجھتے تھے، اردو کو نہیں۔ ایک اور معقول وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس وقت تک فقہ و حدیث، تفسیر، منطق و فلسفہ اور دوسرے علوم اسلامیہ کی کتابیں چونکہ اردو زبان میں منتقل نہیں ہوئی تھیں اس لیے شاہ صاحب نے اردو میں لکھی ہوئی کتابوں کا مطالعہ نہیں کیا، اور نہ اس میں تخلیق اور تصنیف و تالیف کی طرف توجہ فرمائی۔ اس کی تصدیق مولانا اشرف علی تھانوی کی کتاب 'الاضافات الیومیہ من افادات القومیہ' میں مرقوم ان کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے:

> ''مولانا انور شاہ صاحب نے ایک صاحب سے یہ فرمایا کہ میں سمجھتا تھا کہ اردو کی کتابوں میں علوم نہیں ہیں، اسی لیے میں کسی اردو کی تصانیف کو دیکھنا بے کار سمجھتا تھا، لیکن جب سے تفسیر 'بیان القرآن' دیکھنے کا اتفاق ہوا، یہ معلوم ہوا کہ اب اردو کی تصانیف میں بھی علوم موجود ہیں، اور اس

وقت سے مجھے ادو کی کتابیں بھی پڑھنے کا شوق پیدا ہوگیا اور جو بے وقعتی اردو کی کتابوں کی میرے خیال میں پہلے تھی وہ جاتی رہی۔''
(الاضافات الیومیہ من افادات القومیہ، جلدے، دہلی، 1941، ص:111)

یا بہت ممکن ہے کہ مصحفی اور منشی ذکاءاللہ کی مانند شاہ صاحب کو یہ محسوس ہوا ہو کہ مستقبل کے ہندوستان میں رابطے اور افہام وتفہیم کی زبان عربی وفارسی کے بجائے اردو ہوگی، چنانچے وہ اردو کی جانب متوجہ ہوئے اور اردو میں اشعار بھی کہنے شروع کیے۔ حضرت مولانا انظر شاہ صاحب نقش دوام میں لکھتے ہیں کہ اردو کے تیئں اس مثبت تبدیلی کے بعد جب ان کا ایک شاگرد عربی میں مقالہ لکھ کر اصلاح کے لیے ان کی خدمت میں حاضر ہوا تو شاہ صاحب نے یہ کہہ کر انھیں واپس کر دیا:

''مولوی صاحب اگر ہندوستان میں دین کی خدمت کا جذبہ ہے تو اردو میں لکھیے۔''(نقش دوام، ص،269)

اس میں کوئی شک نہیں کہ علامہ کشمیری عربی، فارسی اور اردو زبان اور ان کے شعر وادب کے رمز شناس تھے، خود عربی وفارسی کے معتبر شاعر تھے اور دوسرے اسلامی علوم کی طرح علم معانی، بیان اور بدیع پر بھی مکمل دسترس رکھتے تھے۔ بہت ہی عمدہ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ دینی مدارس کے نصاب میں حدیث وفقہ اور تفسیر کے ساتھ علم معانی، بیان اور بدیع بھی شامل ہے جس کے تحت دروس البلاغہ، مختصرالمعانی اور البلاغة الواضحہ جیسی اہم کتابیں اور شاعری میں ''دیوان متنبی، دیوان حماسہ اور سبع معلقات جیسے معیاری اور بلند پایہ دواوین پڑھائے جاتے ہیں۔ غالبًا اس کی ایک وجہ یہ ہوگی کہ طلبہ میں عربی زبان کی نظم ونثر کے فنی اور معنوی محاسن اچھی طرح سمجھنے کی صلاحیتیں پیدا ہو جائیں تاکہ وہ قران کریم کے اسالیب کی خوبیوں، بیان کی ندرت ونزہت ،ابلاغ کی انفرادیت، کثرت تعبیر کی نوعیت اور کلام کے اعجازی پہلوؤں کو اچھی طرح سمجھ سکیں اور شاعری جیسے لطیف فن میں مہارت حاصل کر سکیں، لیکن عام اساتذہ اور طلبا فقہ و حدیث کے مقابلے اس فن لطیف پر یا تو نہیں یا بہت ہی کم توجہ دیتے ہیں، نتیجتًا وہ ذہنوں کو بیدار اور دلوں کو گداز کرنے والی زبان وادب کے اس اعجازی پہلو سے قدرے کم آشنا

ہوتے ہیں۔ البتہ شاہ صاحب کا معاملہ اس کے بالکل برعکس تھا۔ انھیں متداول علوم کے ساتھ علم معانی اور بیان و بدیع میں بھی مہارت تھی۔ اس حوالے سے شاہ صاحب کے بارے میں مولانا گیلانی لکھتے ہیں کہ:

''وہ (شاہ صاحب)... تینوں علوم یعنی معانی، بیان، بدیع جن میں عربی زبان کی نثر و نظم کے محاسن اور خوبیوں کے سمجھنے کا سلیقہ کلی قاعدوں کی مدد سے اس لیے پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تا کہ قرانی تعبیروں کے اعجازی پہلوؤں کی یافت کی صلاحیت طلبہ میں نشو و نما پائے، لیکن بجز حضرت شاہ صاحب کے کم از کم میں نے تو کسی مولوی کو نہیں دیکھا۔...
شاہ صاحب نے ان علوم کا مطالعہ غیر معمولی شوق اور دلچسپی کے ساتھ کیا تھا، قرآنی آیات، حدیث کے فقروں، عربی زبان کے اشعار کے ساتھ کبھی کبھی فارسی بلکہ کبھی اردو تک کے اشعار کے ان پہلوؤں کو نمایاں کر کے طلبہ کے ادبی مذاق کو بلند کرنا چاہتے تھے۔''

(احاطہ دارالعلوم میں بیتے ہوئے دن، ص: 15-114)

حیرت کی بات یہ ہے کہ مدارس سے متعلق علما میں علامہ انور شاہ کشمیری کے بعد حکیم الاسلام قاری محمد طیب صاحب باضابطہ شاعر تھے اور اس فن کے رمز شناس بھی۔ قاری طیب صاحب کے بعد کی نسل میں مولانا ریاست علی بجنوری جیسے ایک آدھ اساتذہ کا نام البتہ ضرور لیا جا سکتا ہے، ورنہ مدارس سے وابستہ جید علما کی فہرست میں قاری طیب صاحب کے علاوہ کوئی قابل ذکر نام ایسا نہیں ہے جنھوں نے شاعری میں بھی طبع آزمائی کی ہو اور بحیثیت شاعر ان کی کوئی مستحکم شناخت ہو۔

روایت ہے کہ عربی شاعروں کا قاعدہ تھا کہ جب کوئی نووارد شاعر ان کی شاگردی اختیار کرنے جاتا تو استاذ اس سے دس ہزار اشعار یاد کر کے آنے کے لیے کہتے تھے، جب وہ دس ہزار اشعار یاد کر کے آتا تو استاذ کی دوسری شرط ہوتی کہ اب یاد کیے ہوئے دس ہزار اشعار کو بھلا کر آؤ، اس کے بعد اسے شعر کہنے اور شاگردی میں داخل ہونے کی اجازت دی جاتی۔ تاریخ و سوانح میں یہ بات تو درج نہیں ہے کہ علامہ کشمیری نے کتنے

اشعار بھلائے لیکن ان کے ثقہ شاگردوں کے اندازے کے مطابق علامہ کشمیری کو چالیس سے پچاس ہزار تک اشعار از بر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ درس میں بھی بعض احادیث ،اصطلاح اور الفاظ کو لغوی اور انسلا کی حیثیت سے حل کرنے کے لیے بطور سند اور مثال کئی کئی اشعار سنا دیتے ، یہ تعداد بعض اوقات بیس پچیس اشعار سے زیادہ تک جا پہنچتی تھی۔

بعض تحقیقی مقالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ علامہ کشمیری نے تینوں زبانوں میں تقریباً پندرہ ہزار سے زائد اشعار کہے ہیں، جن میں سے بہت سا کلام ضائع ہوگیا۔ ان کے عربی اشعار کی تعداد گیارہ سو پچپن ہے، جو بارہ نظموں، بارہ قصائد، تین نعت، دو مرثیے اور قطعات پر مشتمل ہیں۔ اسی طرح فارسی اشعار کی تعداد تیرہ سو چھبیس ہے۔ جن میں پانچ نظمیں، تین نعتیں، ایک قصیدہ اور تین قطعات کے علاوہ بعض مواقع کی رعایت سے کہی گئی چند ایک تاریخ بھی شامل ہے۔ البتہ ان کے اردو اشعار بہت کم تعداد میں دستیاب ہیں ۔اول تو انھوں نے اس زبان میں کم طبع آزمائی کی اور غالباً انھیں محفوظ رکھنے میں خود شاہ صاحب اور ان کے شاگردوں نے بھی دوسری زبانوں جیسی دلچسپی نہیں لی۔

یہ عجیب بات ہے کہ اس زمانے میں دینی مدارس کے بیشتر اساتذہ اخبارات اور رسائل و جرائد میں اپنی تخلیقات اور مضامین و مقالات شائع نہیں کرواتے تھے۔ جس کی شکایت دارالعلوم سے شائع ہونے والے اُس وقت کے دو رسالوں 'القاسم' اور 'الرشید' کے ایڈیٹر مولانا مناظر احسن گیلانی کو بھی تھی۔ انھوں نے اپنی یادداشت میں لکھا ہے کہ: ''اس زمانے کے علمی حلقوں میں یہ خیال عام تھا کہ رسالوں میں مضامین لکھنے سے علمی وقار متاثر ہوتا ہے، خود دارالعلوم کے اساتذہ میں یہ احساس کافی حد تک موجود تھا چنانچے سوائے شیخ الہند مولانا محمود حسن، مفتی اعظم مفتی عزیز الرحمان اور مولانا شبیر احمد عثمانی کے اکثر اساتذہ مضامین لکھنے کو آمادہ نہ تھے۔'' البتہ علامہ کشمیری کی کئی نظمیں، قصیدے، مرثیے اور ان کی بعض تخلیقات دارالعلوم کے ترجمان ماہنامہ 'القاسم' اور اس عہد کے بعض اخبارات و رسائل کی زینت بنتی رہی ہیں۔

شاہ صاحب نے اپنی زندگی میں شاعری کا کوئی مجموعہ شائع نہیں کروایا، البتہ ان کے انتقال کے بعد ان کے شاگرد عزیز مولانا فخر الدین علیہ الرحمہ نے مراد آباد سے علم

میراث کے موضوع پر فارسی میں ان کا ایک منظوم رسالہ 'النور الفائض علی نظم الفرائض' کے نام سے شائع کرایا تھا۔ظاہر ہے تقسیم وراثت کا مسئلہ بے حد پیچیدہ اور مشکل ہے ۔ترکہ کے اس جوڑ گھٹاؤ اور ضرب تقسیم میں عام واقفیت کے لوگ تو کیا، بعض اوقات فضلائے مدارس بھی بڑے کنفیوژڈ ہوتے ہیں ۔اہم بات یہ ہے کہ شاہ صاحب کی اس نظم میں مشکل مسئلے کے بیان، فقہی استناد اور سہل زبان کے ساتھ ساتھ شعریت کو بھی بڑی خوبی سے برتا گیا ہے ۔اگر اس منظوم رسالے کو کوئی فارسی داں اردو میں منتقل کر دے تو بڑا مفید اور نیک کام ہوگا ۔کم از کم ہم جیسوں کو تو 'سراجی' کی ادق عبارت اور دماغ سوز افہام وتفہیم سے نجات کا آسان متبادل ہاتھ آجائے گا۔

علامہ انور شاہ کشمیری کے کلام کا بیشتر حصہ یا تو حمدیہ اور نعتیہ شاعری پر محمول ہے یا قصیدہ و مرثیہ پر، یا پھر انھوں نے علمی اور مذہبی مسائل مثلاً جبر وقدر، فضائل علم ، بے ثباتی دنیا اور تشکیل اعمال وغیرہ کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔غزل کے عاشق و معشوق اور رقیب و ناصح جیسے کردار اور عشق مجازی کے موضوعات یا قصیدے کی تشبیب میں بیان کیے گئے حسن وعشق کے بیان سے انھوں نے کلی طور پر اجتناب کیا ہے۔

پہلے غزل کی ہیئت میں لکھے ہوئے علامہ انور شاہ کے یہ چند اشعار دیکھیے ،لیکن یہ بات ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ ایجاز واختصار، رمز وایما اور استعارہ وکنایہ کو غزل میں کلیدی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔غزل کا ایک اسرار یہ بھی ہے کہ بسا اوقات عشق حقیقی اور عشق مجاری کی تفریق ختم ہو جاتی ہے،اور یہ فیصلہ متن کی تحلیل اور قاری کی صوابدید پر ہوتا ہے کہ راوی یا شاعر کا مشار الیہ یعنی معشوق ذات باری ہے، پیر ومرشد ہے،استاذ ہے،حضرت یعقوب کے یوسف جیسے محبوب بیٹے ہیں یا کوئی اور۔کیوں کہ غزل کی شاعری میں اکثر اوقات معشوق حقیقی سے تعلقات کے اظہار کے لیے عشق مجازی کی لفظیات واصطلاحات کا سہارا لینا ناگزیر ہو جاتا ہے بقول غالب:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو   بنتی نہیں ہے بادۂ و ساغر کہے بغیر

اب یہ اشعار ملاحظہ کیجیے جنھیں مولانا انظر شاہ کشمیری نے اپنی کتاب 'نقش دوام' میں نقل کیا ہے:

شاہ جانباز اگر ہمارا ہے کیا ہے غم جب کہ وہ سہارا ہے
خار میرا ہے گل اگر وہ ہے اس کے بن لعل مثل خارا ہے
میرے نہیں وہ تو کچھ نہیں میرا وہ اگر ہے تو میرا سارا ہے
وصف تیرا زباں کی زینت ہے بزم کو اس نے کیا سنوارا ہے
دونوں جگ میں ہے وہ بآسانی جس کے اوپر تیری مُدارا ہے
اپنے در سے نہ کھید انورؔ کو حلقۂ در گوش جب تمھارا ہے

پہلے شعر کے پہلے لفظ کو اضافت کے ساتھ پڑھیں گے یعنی 'شاہِ جانباز' تو یہ اس کے لغوی معنی جاں نثاروں، یا بہادروں کے بادشاہ کے ہوں گے۔ جب بہادروں کا سردار ہی جس کا ہو، اسے بھلا کسی چیز کا غم کیوں ہوگا۔ دوسری قرات یعنی بغیر اضافت کی صورت میں 'شاہ' مخاطب قرار پائے گا اور 'جانباز' اپنے لغوی معنی کے بجائے بطور استعارہ یا کنایہ سمجھا جائے گا جس کے معنی عاشق کے ہیں۔ اب یہاں آپ کو طے کرنا ہے کہ یہ عاشق کون ہے جس کی وجہ سے آپ کے پاس کوئی غم نہیں آئے گا، اور اگر آیا تو وہ عاشق اس غم کو آپ سے دور کردے گا۔ دوسرے شعر میں صنعت تضاد ہے۔ یعنی 'گل' اور 'خار'۔ یہاں بھی مشارالیہ 'وہ' سے آپ محبوب حقیقی مراد لیں یا محبوب مجازی، لیکن یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ محبوب حقیقی محض ذات باری ہے اور محبوب مجاری کی سینکڑوں قسمیں۔ مراد آپ جو بھی لیں مگر یاد رہے کہ محبوب کو اس کی تمام صفات کے ساتھ قبول کرنے کی بات کی جارہی ہے۔ اور یہ بھی کہ اس کے بغیر ساری متاع بے فائدہ ہے۔ تیسرا شعر دوسرے اور تیسرے اشعار کی توضیح اور تعلق کی شدت پر اصرار ہے۔ چوتھے شعر کے دوسرے مصرعے میں 'بزم' باری تعالیٰ کی حمد و ثنا کی بزم بھی ہوسکتی ہے، ذکر رسول کی بھی، یا کسی اور محبوب کی بزم بھی ہوسکتی ہے۔ جس میں راوی/عاشق یا شاعر محبوب کی اوصاف بیانی کو اپنے زبان کی زینت بنا رہا ہے۔ یہاں زبان کے بھی دونوں معنی مراد لیے جاسکتے ہیں: یعنی لسان بھی، اور کلام بھی۔ پھر بزم کی ساری رونق دراصل حاضرین سے نہیں بلکہ محبوب کی صفات کے ذکر کی بنا پر ہے۔ پانچواں شعر خالص عشق حقیقی پر محمول ہوگا کہ سوائے اس ذات پاک کے دونوں جگ میں کسی اور کو دخل نہیں۔ جس کے اوپر خدا کی عنایت ہوگی اسے دونوں جہان میں کوئی پریشانی نہ

ہوگی۔ مقطع میں محبوب کی تخصیص نہیں ہے، البتہ اس شعر میں علامہ کشمیری نے بڑی جدت بیانی سے کام لیا ہے۔ کہ انھوں نے ایک خالص علاقائی لفظ 'کھید' بمعنی 'بھگانا' کو غزل کی شعریات میں داخل کر کے ہندوستانی الفاظ وعناصر کو فروغ دیا اور آنے والے شاعروں کو نئی راہ دکھائی۔ اس ایک لفظ کی وجہ سے شعر کا حسن دوبالا ہو گیا ہے اور اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اس شعر کو خوبصورت پیکر تراشی کی مثال کہیے تو بجا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں تمام اشعار کی مجموعی فضا سے ذات حقیقی کی حمد وثنا، اس کی کبریائی اور اس سے بندے کی محبت وعاجزی کا تاثر عیاں ہوتا ہے۔

علامہ انور شاہ کی بے ثباتی دنیا کے موضوع پر درج ذیل اردو نظم کو محمد الدین فوقؔ کشمیری نے اپنی کتاب 'تاریخ اقوام کشمیر' کی دوسری جلد میں، مولانا عبدالقیوم حقانی نے اپنی تصنیف 'جمال انور'، عبدالرحمان کوندو نے 'الانور' اور مولانا انظر شاہ صاحب نے "نقش دوام" میں نقل کیا ہے۔ نظم ملاحظہ فرمایئے جو مذکورہ کتابوں میں بے کم وکاست موجود ہیں:

سفر کی منزل ہے دار دنیا ذرا تو اس کا خیال سا کر
سدا نہیں ہے یہ دیس تیرا ضرور جانا ہے دن نبھا کر

کبھی تامل سے دائیں بائیں اور آگے پیچھے کو دیکھ لینا
کدھر کو جاتے ہیں دوست پیارے کہاں وہ رہتے ہیں یاں سے جا کر

وہ چل بسے سارے باری باری یہ باقی دنیا بھی چل بسے گی
تو چشم عبرت سے دیکھ غافل کبھی تو اپنی نظر اٹھا کر

چلے ہی جاتے ہیں قافلے سب یہاں کا ٹھہرا ہوا ہے یہ ڈھب
کسی کا آنا کسی کا جانا کبھی ہنسا کر کبھی رلا کر

کبھی نکل کر تو جنگلوں میں خدا کی قدرت کا دیکھ جلوہ
کہیں ہے اونچا کہیں ہے نیچا کہیں اندھیرا ہے جگمگا کر

کسی کا اقبال زور پر ہے کسی پہ ادبار چھا رہا ہے
کوئی ہے آتا کما کما کر کوئی ہے جاتا لٹا لٹا کر

کوئی ہے دکھیا کوئی ہے سکھیا کوئی ہے خنداں کوئی ہے گریاں
یہ غمزدہ غم گھٹا گھٹا کر ، وہ خوش ہے خوشیاں منا منا کر

غرض یہاں ہیں سب آتے جاتے دن اپنے اپنے نبھاتے جاتے
نہیں ہے رہنا یہاں کسی کو کہ کوچ اک دن ہے مٹ مٹا کر

اگر ہوں اعمال اپنے اچھے بری نہیں تب یہ زندگانی
فرشتے اعمال نیک والے نکال لیں گے بچا بچا کر

نماز پڑھنا ، قیام کرنا ، رکوع کرنا ، سجود کرنا
کبھی کھڑے ہوکے گاہ جھک کر، زمیں پہ ماتھا ٹکا ٹکا کر

اس نظم میں متعدد شعری صنعتیں استعمال کی گئی ہیں، مثلاً صنعت تکرار، صنعت تضاد اور صنعت تنسیق الصفات وغیرہ۔ صنعت تضاد کی وجہ ہر دو اشیا اور افعال اپنے اوصاف کے ساتھ پوری شدت اور توانائی کے ساتھ ابھر کر سامنے آ گئے ہیں، اور تکرار لفظی نے نظم میں روانی، ندی کا سا بہاؤ، خوشگوار نغمگی اور ایک نوع کی تاکید پیدا کر دی ہے جو سماعت کے ساتھ ساتھ دلوں کو بھی حد درجے متاثر کرتی ہے۔ کہنا چاہیے کہ اس مختصر سی نظم میں علامہ انور شاہ کشمیری نے ایک پوری انسانی زندگی کا محضر نامہ تیار کر دیا ہے۔ اور بڑے

ہی سہل ،قابل فہم اور شیریں انداز میں فطرت کی نظارگی ،انسان کی متنوع صورت حال ،قدرت کی بخششوں اور بشری اعمال کے حوالے سے اس چھوٹی سی نظم کے کینوس پر دنیا ، حیات انسانی اور بے ثباتی دنیا کی انتہائی دلنشیں اور سحر انگیز مصوری کی ہے۔

یہ درست ہے علامہ انور شاہ نے فارسی وعربی کے مقابلے اردو میں کم شاعری کی ہے، پھر یہ کہ ان کے اردو کا پورا کلام دستیاب بھی نہیں ہے،اس کے باوجود ان کا جتنا اور جو بھی کلام دستیاب ہے اس بات پر دال ہے کہ وہ اردو شاعری کے مزاج ومنہاج ،اس کے فنی رموز اور معنوی اسرار سے خوب اچھی طرح واقف تھے۔تسلیم کہ علامہ کشمیری کے یہ اشعار اپنی کمیت کے اعتبار سے اردو کے بازار مصر میں بڑی جگہ کا احاطہ نہ کرتے ہوں ،لیکن ان کی کیفیت کے لحاظ سے پسر یعقوب یوسف کی سی حیثیت سے بھلا کسے انکار ہوسکتا ہے۔

☆☆☆

Prof. Abu Bakar Abbad

Head, Department of Urdu,

Delhi University

Mobile: 9810532735

bakarabbad@yahoo.co.in

عباس رضا نیّر

سوشل میڈیا اور معاصر اردو غزل: ایک لسانی جائزہ

تلخیص : یہ مقالہ اکیسویں صدی کے لسانی تناظر میں سوشل میڈیا کے اثرات اور معاصر اردو غزل کے بدلتے ہوئے اسلوب کا ایک جامع تجزیاتی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ مصنف نے اردو زبان کی فطری لچک اور اس کے ارتقائی عمل کو بنیاد بناتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ موجودہ "سائبر ایج" (Cyber Age) میں اردو غزل نے کس طرح نئی ٹیکنالوجی اور ڈیجیٹل اصطلاحات کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ مقالے میں اس امر پر زور دیا گیا ہے کہ سوشل میڈیا (فیس بک، واٹس ایپ، انسٹا گرام وغیرہ) نے نہ صرف اردو کی ترویج و اشاعت کو عالمی سطح پر ممکن بنایا بلکہ غزل کے روایتی "دبستانِ لفظ و معنی" میں فون، کال، ڈیلیٹ، بلاک، فیک آئی ڈی اور ایمیل جیسے الفاظ کو شعری جواز عطا کیا۔ مقالہ نگار نے مختلف شعراء کے کلام کی روشنی میں یہ ثابت کیا ہے کہ معاصر غزل گو شعراء سماجی تبدیلیوں اور عوامی ذوق کی موافقت میں سہل پسندی، جدتِ اظہار اور بین الاقوامی لسانی مفاہمت کا رویہ اختیار کر رہے ہیں۔ یہ مطالعہ اردو غزل کی ہمہ گیری اور اس کے زندہ زبان ہونے کی علامت کو پرکھنے کی ایک علمی کوشش ہے۔

کلیدی الفاظ : اردو غزل، سوشل میڈیا، لسانی ارتقاء، اکیسویں صدی، ڈیجیٹل اصطلاحات۔

اردو زبان کا لسانی ارتقاء اپنے نمو سے لے کر ابھی تک مسلسل جاری ہے چونکہ اس کا لسانی ہیولا مختلف ہندوستانی اور غیر ہندوستانی زبانوں کی لفظیات اور علامتوں کی یکجائی سے تشکیل پایا ہے لہذا اردو زبان کا مزاج کسی نئے لفظ، اصطلاح اور ترکیب کو قبول کرنے سے گریز نہیں کرتا بلکہ کھلے دل سے استقبال کرتا ہے، دراصل اردو کی یہ بنیادی صفت

دیگر ہندوستانی زبانوں سے 'بلڈ ریلیشن' کا نتیجہ ہے۔لیکن ہندوستان کی تمام ہم رشتہ زبانوں میں اردو کو اس کی لسانی لچک کی بنیاد پر فوقیت حاصل ہے، اردو کے اسی وصف کی بنیاد پر اردو کو تمام ہندوستانی زبانوں کا تاج محل کہا جاتا ہے۔لیکن اردو اپنے مکین سے خالی وہ تاج محل نہیں ہے جو صرف آثار قدیمہ کی زینت کہلائے بلکہ اس کے وجود میں آج بھی زندگی کی حرارت پائی جاتی ہے اور یہ حرارت امتداد زمانہ کے ساتھ نئے رنگ اور نئے روپ میں ظاہر ہو رہی ہے۔بقول پروفیسر سید شبیہ الحسن نونہروی:

''بہت کم اردو بولنے والے افراد ایسے ملیں گے جو اس بات کا شعور رکھتے ہوں کہ وہ جس زبان کو بڑی سہولت اور بے فکری کے ساتھ استعمال کرتے ہیں وہ اپنے پیچھے کتنا شدید تغیراتی اور ارتقائی تموج رکھتی ہے۔یہ زبان جس کی دلکشی اور نفاست کے ہم دلدادہ ہیں گزشتہ آٹھ سو سال میں تراش خراش کی کتنی صعوبتوں کو جھیل کر دنیا کی نمودار زبانوں میں شامل ہوئی ہے۔تہذیب وتمدن کی آمیزش نے اس کا خمیر اٹھایا، باہمی مفاہمت اور یکجہتی نے اس کا قالب درست کیا اور متحدہ قومیت کے تصور نے اسے اظہار کا وسیلہ بنایا''(اردو میں لسانی اصلاحات کا ارتقاء :ولؔی سے ناسخ تک،ص:۲۲،سنہ اشاعت:۲۰۱۷)

انسانی احساسات، جذبات اور خیالات کو ظاہر کرنے کا نام ہی زبان ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ زبان دراصل انسانی مزاج اور اس کے عصر کا امتزاجی عکس ہے۔چونکہ ہر عہد کے خاص ذہنی رویے اور مخصوص سماجی قدریں ہوتی ہیں ،جن کی مناسبت سے اس عہد کا لفظی نظام اور علامتی التزام وجود میں آتا ہے جس کو زبان کے نئے رجحان سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔اردو زبان میں اس طرح کے رجحانات کا سلسلہ ہمیشہ قائم رہا ہے اور یہ زبان اپنے معاصر لسانی تقاضوں کی تکمیل میں ترقی یافتہ زبانوں کی طرح کشادہ دل رہی

ہے۔ نئے لفظوں، نئی علامتوں، نئی تشبیہوں اور نئے استعاروں کی اختراع میں اردو زبان نے کبھی کوتاہی یا تنگ دامنی سے کام نہیں لیا ہے بلکہ نئے لسانی منظرنامے کا ہمیشہ استقبال کیا ہے۔اس حوالے سے پروفیسر خواجہ اکرام نے بہت مناسب بات کہی ہے:

''زبان وادب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ جس قدر تبدیلیوں سے گزرتا ہے اسی قدر اس کی زندگی میں توانائی آتی ہے۔جوزبانیں جامدوساکت ہوگئیں وہ دم توڑتی گئیں اور تاریخ کا حصہ بن کر رہ گئیں۔زبان میں تبدیلی کا مطلب ہے کہ اس میں الفاظ،ضرب الامثال،محاورات کی شکل میں ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔کئی الفاظ معنی کی سطح پر بھی تبدیلیوں سے گزرتے ہیں۔یہ لسانی عمل ہر زندہ زبان میں چلتا رہتا ہے۔اس کے علاوہ زبان وادب کے لئے یہ بھی لازم ہے کہ وہ زبان کے تقاضوں کے ہم آہنگ رہے۔عصری تقاضوں کو اگر کوئی زبان یا ادب نظرانداز کرتا ہے تو اس زبان کا رواج محدود ہوجاتا ہے۔اسی لئے ہر زمانے میں زندہ زبان اور ادب نے نئی تبدیلیوں کو ہر سطح پر قبول کیا ہے۔عہد حاضر کا معاملہ یہ ہے کہ یہ تغیرات کا دور ہے۔ ہر لمحہ زندگی میں نت نئی تبدیلیاں آرہی ہیں جو سب کے سب نئی ٹیکنالوجی کے سبب ہے۔آج کا دور اس معنی میں بھی الگ ہے کہ ہمارے معاشرے پر صرف اپنے خطے اور قرب وجوار کا ہی اثر نہیں مرتب ہوتا بلکہ عالمی سطح پر جو کچھ ہورہا ہے اس کے کچھ نہ کچھ اثرات ہر دوسرے پر مرتب ہوتے ہیں۔کیونکہ آج کی دنیا گلوبل گاؤں ہے''

(اردو زبان کے نئے تکنیکی وسائل اور امکانات۔پروفیسر خواجہ اکرام،مکتبہ جامعہ لمٹیڈ نئی دہلی،2012،ص:70)

بے شک دنیا گلوبل ویلیج اور زمانہ سائبر ایج میں تبدیل ہو چکا ہے۔ اکیسویں صدی سوشل میڈیا کی صدی ہے۔ آج سیمنار سے زیادہ ویبینار، سمپوزیم سے زیادہ گروپ چیٹ اور نشستوں سے زیادہ زوم میٹنگس کا چلن عام ہو چکا ہے۔ شعراء وادباء اپنے چینل بلکہ اپنے بلاگ بنانے لگے ہیں، آنلائن لیکچر ہو رہے ہیں۔ ویب بلاگ ہمارے لئے ذاتی ڈائیری اور دنیا کے لئے کھلی کتاب کا درجہ لے چکا ہے۔ بلاگس ہی نہیں بلکہ یہ دور سوشل بلاگس، مائیکرو بلاگنگ، وکّیز سوشل نیٹورک، پاڈ کاسٹ اور سوشل بک مارکنگ کا دور ہے۔ گوشۂ گمنامی میں پڑے ہوئے کتنے ہی خاموش شعراء وادباء کے جسموں میں انٹرنیٹ کی برقی لہروں نے نئی جان پھونک دی ہے۔ اخباروں، رسالوں اور کتابوں کے آنلائن ایڈیشن شائع ہو رہے ہیں۔ ہر شخص ویب سائٹس، فیس بک، ٹوئیٹر، لنکڈ اِن، ہاٹ میل، جی میل، ریڈف میل، یوٹیوب، اسکائپ، وہاٹس ایپ اور وکی پیڈیا استعمال کر رہا ہے۔ وکی پیڈیا یا ہمہ لسانی انٹرنیٹ انسائیکلو پیڈیا ہے۔ جو اردو میں بھی دستیاب ہے۔ تمام بین الاقوامی ویب سائٹس نے اردو کو نمایاں جگہ دی ہے۔ انٹرنیٹ سے وابستہ تمام بڑی کمپنیاں اردو کو دنیا کی بڑی زبانوں میں تسلیم کر رہی ہیں۔ اردو یونیکوڈ کی ایجاد نے ای میل، چیٹنگ اور براوزِنگ وغیرہ کو بھی اردو زبان میں آسان بنا دیا ہے۔ مشاعرے، مذاکرے، مکالمے اور مباحثے سب کچھ ورچوئل ہو چکے ہیں۔ اب قاری، سامع اور ناظر کی حیثیت سے اپنے شاعر اور ادیب کے روبرو ہوتا ہے۔ کلامِ شاعر بہ زبانِ شاعر سننا ملٹی میڈیا کے ذریعے بہت آسان ہو چکا ہے۔ مشاعروں کی داد اور بیداد کی جگہ لائک، ڈِسلائک اور کمنٹس کے ذریعے فوری طور پر ردّعمل کے مظاہرے ہو رہے ہیں۔

گوگل ٹرانسلیشن بھی اردو ترجمے کے لئے ایک بڑا کارنامہ ہے۔ طرح طرح کے فانٹ بھی اردو کتابت کی دنیا میں قابل ستائش ہیں۔ بلکہ اب تو اوسی آر کے ذریعے آوازیں تحریر کی جارہی ہیں۔ ای بک، ای لائبریری، ای بستہ، ای پاٹھ شالہ نے تعلیم و تعلم کی دنیا

میں انقلاب پیدا کر دیا ہے۔انفارمیشن ٹیکنالوجی اب انٹرنیٹ اور سوشل میڈیا کے ذریعے آرٹیفیشیل انٹلی جینس تک پہنچ چکی ہے۔اوپن اے آئی اور چیٹ جی پی ٹی جیسے سافٹ ویرز سے مواد کی فراہمی مزید آسان ہوگئی ہے۔اب کسی خاص موضوع پر مضمون تیار کرتے ہوئے یہ سافٹ ویئرز نہ صرف یہ کہ موجودہ مواد بہم کرتے ہیں بلکہ اپنے خیالات کے ساتھ نئے پہلوؤں کو بھی اجاگر کر دیتے ہیں، یعنی ہماری دنیا اور ہماری صدی پوری طرح گلوبلائز ہو چکی ہے۔

آج کا شاعر ایک سیکنڈ میں عالمی شہرت یافتہ شاعر ہو جاتا ہے اور واقعی وہ انٹرنیٹ پر آتے ہی صرف اردو دنیا ہی نہیں بلکہ ورلڈ کمیونٹی تک پہنچ جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان سہولتوں سے غیر معیاری اور ہلکی پھلکی شاعری کی شہرت سنجیدہ شاعری کے مقابلے زیادہ تیزی سے ہو جاتی ہے۔ دیوناگری اور رومن اردو میں ایسی ہی شاعری زیادہ مقبول ہو رہی ہے۔لیکن اس میں سوشل میڈیا کا قصور نہیں ہے بلکہ انٹرنیٹ پر تو فارسی رسم الخط سیکھنے کے امکانات بھی کافی وسیع ہو گئے ہیں۔ معاملہ صرف ہماری تن آسانی کا ہے۔ ویسے کیبورڈ کی جگہ تختہ کلید اور فیس بک کی جگہ کتاب چہرہ اور آرٹیفیشیل انٹلی جینس کی جگہ مصنوعی ذہانت جیسی اصطلاحیں بھی عام ہونے لگی ہیں۔اس لئے ایک نہ ایک دن سوشل میڈیا کی اردو اصطلاحات سازی کا سلسلہ بھی شروع ہوگا۔البتہ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آج بھی ایس ایم ایس، ای میل، ٹوئٹر، انسٹاگرام، وہاٹس ایپ، فیس بک، یسینجر، ٹیلیگرام، ایمو، یوٹیوب، اسنیپ چیٹ، ڈی پی، اسٹوری پر اردو غزل نے نہ صرف یہ کہ اپنے آشیانے بنا لئے ہیں بلکہ پوری آب و تاب کے ساتھ زمزمہ خوانی بھی کر رہی ہے۔

شعر و ادب انسانی زندگی اور ثقافت کا آئینہ ہوتے ہیں۔ جس کی زندہ مثال اردو غزل ہے۔جس نے ہر عہد کے تقاضوں کے مطابق اپنے عہد کی زندگی اور ثقافت کی بہترین ترجمانی کی ہے۔اس غزل نے دلی میں حضرت نظام الدین اولیاؒ کی کٹیا میں آنکھیں کھولیں

تو امیر خسروؔ کہلائی۔ حیدر آباد دکن کی سنگلاخ زمینوں میں عشق و محبت کے گلاب کھلائے تو قلی قطب شاہ کہلائی۔ خانقاہوں میں شمع کی لوؤں اور اگر کے دھوئیں میں ڈھلی تو سراج اورنگ آبادی ہوگئی۔ عنبر و عود کی تازہ تازہ خوشبوؤں میں اتری تو ولیؔ دکنی ہوگئی۔ پھر دلّی کے ابہام و ایہام میں گُم ہوئی تو شاکرناجیؔ اور انعام اللہ خاں یقینؔ ہوگئی۔ آنسوؤں سے لکھی گئی تو میر تقی میرؔ، فلسفے کے بادہ و مینا میں ڈوبی تو غالبؔ، مگر شاعرانہ کے سحر حلال میں الجھی تو مومنؔ، بلند آہنگ ہوئی تو ذوقؔ و سوداؔ، معاملہ بندی پہ آئی تو مصحفیؔ، سپاہیانہ تیور اپنائے تو آتشؔ اور زبان کی نوک پلک سنوارنے پہ آئی تو ناسخؔ ہوگئی۔ یہ غزل خودی کی پیغامبر ہوئی تو اقبالؔ، انقلاب افزا ہوئی تو جوشؔ اور رومان پرور ہوئی تو اسرار الحق مجازؔ ہوگئی۔ حضرت عیسیٰ کی صلیب سے حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کی ہجرت تک، شری رام چندر کے بن باس سے حضرت امام حسینؑ کی پیاس تک، حضرت آدمؑ کی جنت سے عزازیل کی جہنم تک کون و مکان کا کون سا ایسا موضوع ہے جو غزل میں برتا نہیں گیا۔ لیکن ہر عہد میں غزل کا اپنا ایک مخصوص دبستانِ لفظ و معنی رہا ہے۔ جس کی اشاریت، رمزیت اور استعاریت میں غزل اپنے مخاطب سے گفتگو کرتی رہی ہے۔ غزل نے اپنا دبستانِ معنی اپنے عہد کی مانوس لفظیات سے بنایا ہے۔ کلاسیکل غزل کے دبستان معنی میں گل، بلبل، چمن، گلشن، قفس، صیاد، صبا، نشیمن، خرمن، ساقی، رند، بادہ، ساغر، مینا، جام، چشم، ابرو، گیسو، عارض، قاصد، نامہ، پیام، خط، رقیب وغیرہ جیسی لفظیات کے ذریعہ زندگی کے تمام مضامین کی ترجمانی کی گئی۔ لیکن جب ہم ترقی پسند تحریک کے عہد میں داخل ہوتے ہیں تو زندگی کے افکار و اقدار بدل جاتے ہیں اور احتجاج و انقلاب کی گونج سنائی دیتی ہے لہذا ترقی پسند تحریک کی مزاحمتی فضا میں انقلاب، شمشیر، ڈھال، زنجیر، سلاسل، زنداں، قیدی، نعرہ، دار، رسن، لہو، مقتل، مقتول، لاش، مسافر، ہمسفر، منزل، روٹی، کپڑا، مکان جیسی علامتیں استعمال کی جانے لگیں جو اپنے عہد کی مکمل ترجمان تھیں۔ اس کے بعد جب ہم جدید شاعری کا جائزہ لیتے ہیں تو اس کے لفظی نظام میں تنہائی، اداسی، آنسو،

دھوپ، چھاؤں، شہر، گاؤں، دریا، راستہ، پتھر، گھر، آنگن، دیوار، دروازہ، کھڑکی، جھروکہ، روزن جیسے الفاظ کے سُر سنائی دینے لگے۔ گویا اردو ادب کی پوری روایت زبان کی تبدیلی کے نئے چیلنجز کو قبول کرتی آئی ہے جس سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اردو غزل کس قدر نرم مزاج رکھتی ہے اور غزل کا یہی لوچ اسے ہر عہد میں ہمہ گیر مقبولیت عطا کرتا رہا ہے۔

معاصر ادب میں زبان کے نئے رجحانات کی نشاندہی کرنے سے قبل یہ کہہ دینا مناسب ہوگا کہ اردو کے معاصر ادب کا دائرہ متعین کرنا آسان کام نہیں ہے لیکن سہولت کے پیش نظر اکیسویں صدی کے ربع اول اور خاص طور سے دوسری دہائی کی غزل کو خصوصی طور پر زبان کے نئے رجحانات کا متحمل قرار دیا جا سکتا ہے، کیونکہ اس دہائی میں اردو کے لسانی مزاج میں کچھ زیادہ ہی واضح تبدیلیاں نمودار ہوتی ہیں۔ عموماً زبانیں تین خانوں 'کاروباری، علمی اور ادبی' میں منقسم ہوتی ہیں۔ کاروباری زبان اصول بندیوں سے آزاد محض مفہوم کی ادائیگی پر زور دیتی ہے جبکہ علمی زبان میں پیچیدہ خیالات کا اظہار مناسب پیرائے میں کیا جاتا ہے، اس کے برعکس ادبی زبان کا مقصد مفہوم کی ادائیگی ہی نہیں بلکہ طریقۂ اظہار بھی اہمیت رکھتا ہے۔ معاصر غزل کی زبان میں تغیرات کا جو نمایاں رجحان نظر آتا ہے وہ سہ لسانی فارمولے یعنی مادری، قومی اور بین الاقوامی زبانوں کے اشتراک سے ایسی زبان اور لہجے کو تشکیل دیتا ہے کہ ان تینوں زبانوں میں کسی ایک زبان کے رنگ کی تصدیق کر پانا مشکل ہو جاتا ہے، چونکہ اب کسی داخلی یا خارجی مسئلہ کو عام فہم الفاظ کے تعاون سے سادہ یا ٹیکنکل طریقے سے پیش کر دینا شعر کہلاتا ہے۔ جس کو نئے دور کی جادوگری کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ عہد حاضر میں اظہار کا طریقہ براہِ راست اور بے تکلف ہے۔ اب ایسے الفاظ تشبیہات، استعارات اور علامتوں کا استعمال کیا جانے لگا ہے جن کو وہ شخص بھی بخوبی سمجھ سکتا ہے جو اردو زبان لکھنے اور پڑھنے کا اہل نہیں مگر اہلِ زبان میں بود و باش کی وجہ سے

معمولی سوجھ بوجھ رکھتا ہے۔زبان میں اس طرح کی سہل پسندی کے رجحان کوفروغ ملنے کا سبب دراصل سوشل میڈیا ہے۔جس نے بڑی تیزی سے اردو زبان کو متاثر کیا ہے اور عام لوگوں میں اردو ادب کی دلچسپی پیدا کرنے کا اہم کام انجام دیا ہے۔

عہدِ حاضر میں سوشل میڈیا ایک ایسا ترسیلی پلیٹ فارم بن چکا ہے جس کے توسط سے تخلیق کار کو عوامی یا اجتماعی ذوق کا علم ہوتا ہے جس کی بنیاد پر وہ اپنے پیرائے اظہار کو آسان بناتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ عہد حاضر کا شاعر اجتماعی ذوق اور مزاج کو پیش نظر رکھتے ہوئے تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ معاصر تخلیق کار شعر تخلیق کرنے سے قبل اس کے ترسیلی پہلو پر غور کرنا ضروری سمجھتا ہے کہ مفہوم کی ترسیل میں کوئی مسئلہ تو نہیں درپیش ہوگا؟ اس کے قارئین یا سامعین کو کسی تفہیمی الجھن کا سامنا تو نہیں کرنا پڑے گا؟ لہذا وہ اپنی اس مشکل کا حل لسانی ماحول کی اتباع میں تلاش کرتا ہے۔جس کا اندازہ عہد حاضر کی لسانی صورتحال اور اس کے تغیرات سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ نئی نسل ایسی زبان میں یقین رکھتی ہے جو سہل، زودفہم اور مانوس لہجے کی حامل ہو۔کیونکہ سوشل میڈیا پر وائرل زیادہ تر شعری سرمایہ عام لفظیات اور بول چال کے لہجے پر زور دیتا ہے۔شاعری میں جن الفاظ کا استعمال غیر مانوس سمجھا جاتا تھا، وہ آج کی شاعری میں اس طرح رواج پا چکے ہیں کہ معاصر ادب کی شناخت ہی ان لفظیات کے توسط سے متعین ہوتی ہے۔

جب ہم معاصر اردو غزل کہتے ہیں تو ہمارے سامنے اکیسویں صدی کی غزل ہوتی ہے۔جس کا ربع اول اگلے برس مکمل ہونے جا رہا ہے۔لیکن کوئی بھی ادب ہندسوں کی طرح اچانک نہیں پیدا ہوتا۔ادب کا تخلیق کار بھی کسی نہ کسی ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔اکیسویں صدی کی غزل کو سمجھنے کے لئے بیسویں صدی کے وہ شعراء جن کے یہاں بدلتی ہوئی صدی کی آہٹیں آنے لگی تھیں یا بعض خود بھی اکیسویں صدی تک آئے انہیں فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ایسی کچھ مثالیں ملاحظہ کیجئے:

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نوبہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

فیض احمد فیضؔ

بہت پہلے سے ان قدموں کی آہٹ جان لیتے ہیں
تجھے اے زندگی ہم دور سے پہچان لیتے ہیں

رگھوپتی سہائے فراقؔ

ریل کی گہری سیٹی سن کر
رات کا جنگل گونجا ہوگا
شہر کے خالی اسٹیشن پر
کوئی مسافر اترا ہوگا

ناصرؔ کاظمی

میں ایک حادثہ بن کر کھڑا تھا رستے میں
عجب زمانے مرے سر سے تھے گزرتے ہوئے

منچندا بانی

گھر کی تعمیر تصور ہی میں ہو سکتی ہے
اپنے نقشے کے مطابق یہ زمیں کچھ کم ہے

شہریار

گھر جو لوٹوں گا تو سب گٹھری ٹٹولیں گے مری
آنکھ میں چبھتی ہوئی گردِ سفر دیکھے گا کون

جون ایلیا

مرے خدا مجھے اتنا تو معتبر کر دے
میں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے

افتخار عارف

مجھ کو چلنے دو اکیلا ہے ابھی میرا سفر
راستہ روکا گیا تو قافلہ ہو جاؤں گا

وسیم بریلوی

وہ وقت کا جہاز تھا کرتا لحاظ کیا
میں دوستوں سے ہاتھ ملانے میں رہ گیا

حفیظ میرٹھی

کیمرے کو مری عادت کا پتہ کیسے لگا
میری تصویر میں آنکھیں نہیں خواب آئے ہیں

نسیم الظفر

ہیں فون پہ کس کے ساتھ باتیں
اور ذہن کہاں بھٹک رہا ہے

پروین شاکر

کیا ضروری ہے کہ ہم فون پہ باتیں بھی کریں
کیا ضروری ہے کہ ہر لفظ مہکنے بھی لگے

منور رانا

تو کسی ریل سی گزرتی ہے
میں کسی پُل سا تھر تھراتا ہوں

دشینت کمار

روز آتا ہے قرض خواہ مرا
اور دروازہ کوٹ جاتا ہے

انور شعور

ہم ہیں سوکھے ہوئے تالاب پہ بیٹھے ہوئے ہنس
جو تعلق کو نبھاتے ہوئے مر جاتے ہیں

عباس تابش

اک یاترا ضرور ہو نناوے کے پاس
رتھ پر سوار آئے گی اکیسویں صدی
کمپیوٹروں سے غزلیں لکھیں گے بشیر بدر
غالب کو بھول جائے گی اکیسویں صدی

بشیر بدر

درج بالا شعراء میں جہاں ''گلشن کا کاروبار'' اور'' زندگی کے قدموں کی آہٹ'' جیسے استعارے نئی صدی کا استقبال کررہے ہیں، وہیں ریل، اسٹیشن، رستے کا حادثہ، گھڑی کا ٹٹولنا، گھر کا مکان بن کررہ جانا، راستہ، قافلہ، جہاز، کیمرہ، فون، قرض خواہ کا دروازہ کوٹنا، سوکھے ہوئے تالاب میں بیٹھنا، انیس سونناوے کی دہلیز پر رتھ پر سوار ہوکر اکیسویں صدی کا آنا اور کمپیوٹر پر بشیر بدر کا غزلیں لکھنا، غزل کے دبستان لفظ و معنی میں نئے امکانات و جہات کا پتہ دے رہے ہیں۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ آج کا سوشل میڈیا بشیر بدر کے انداز سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ وہ کہتے تھے کہ میر و غالب اپنی صدی کے شاعر ہوں گے اکیسویں صدی کے شاعر صرف ہم ہوں گے اور اکیسویں صدی کے کمپیوٹر پر صرف اکیسویں صدی کے شاعر ہی ہوں گے۔ لیکن کلاسیکی ادب کے نادر و نایاب ذخیروں تک اکیسویں صدی کے طالب علم کی رسائی محال بلکہ

بسا اوقات نامکمل تھی۔لیکن اب سوشل میڈیا کی ایک لنک کے کلک کرتے ہی وہ سارا ذخیرہ ہماری مٹھی میں آجاتا ہے اور تب ہمارا کلاسکل ادب ہمارے اکہرے اور یک رخے نئے ادب کو بہرحال آئینہ دکھانے لگتا ہے۔تب اکیسویں صدی کے شاعر کو کہنا پڑتا ہے:

شکریہ ایمیل کے استاد تیرا شکریہ
بن گئی وہ شاعرہ اس سال انٹرنیٹ پر
خالدِ عرفان تیری کیا ضرورت ہے کہ جب
میرؔ انٹرنیٹ پر اقبالؔ انٹر نیٹ پر

خالدعرفان

بلکہ یہاں خالدعرفان کے پہلے شعر کی روشنی میں آج سے بارہ سال پہلے 2012 میں پروفیسر خواجہ اکرام کی دی گئی پیشن گوئی صددرصد ثابت ہوتی نظر آرہی ہے۔پروفیسر اکرام نے اپنی کتاب ''اردو زبان کے نئے تکنیکی وسائل اور امکانات'' کے حصہ اوّل کے چوتھے ذیلی باب ''اردو کا سائبر اسپیس: ایک جائزہ'' میں واضح لفظوں میں کہا تھا:

''وہ دن دور نہیں ہے جب بحور اور اوزان کے پرکھنے کے پیمانے بھی ڈیجیٹل ہوں گے۔کسی ویب سائٹ یا سافٹ ویئر پر اپنے اشعار ٹائپ کریں اور اس کے تمام عروضی کوائف آپ کے سامنے ہوں گے۔یہی نہیں وہ سافٹ ویئر اس قابل بھی ہوگا کہ آپ کی اصلاح کر سکے اور آپ کو ردیف وقافیہ کے حوالے سے مشورے دے سکے۔ان تمام امکانات پر اہل اردو اپنی استطاعت کے مطابق کوشاں ہیں اور جلد یا بہ دیر یہ سوچ حقیقت کی شکل میں ہمارے سامنے ہوگی''

(اردو زبان کے نئے تکنیکی وسائل اور امکانات۔پروفیسر خواجہ اکرام: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ نئی دہلی، 2012، ص:54)

سوشل میڈیا کی ترقی کے ساتھ زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں نے بھی غزل گو شعراء کو نئی لفظیات برتنے پر مجبور کیا ان نئے معاصر لفظوں کے ذریعے زبان کا دائرہ بھی وسیع ہوا ہے اور حقیقت حال کی ترجمانی میں بھی مدد ملی ہے۔ اکیسویں صدی میں اس تبدیل ہوتے ہوئے تہذیبی منظرنامے پر معاصر غزل کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں:

اب مرا دھیان کہیں اور چلا جاتا ہے
اب کوئی فلم مکمل نہیں دیکھی جاتی
جواد شیخ

تری تصویر، پنکھا، میز، مفلر
مرے کمرے میں گردش کر رہے ہیں
فہمی بدایونی

جب سے ملی ہے ان سے نظر ریستوران میں
دل لگ رہا ہے پیار کی شہنائیوں کا گھر
آدرش دوبے

میں نے تصویر پھینک دی ہے مگر
کیل دیوار میں گڑی ہوئی ہے
عمار اقبال

میں دور جا کے کہیں بانسری بجاؤں گا
بلا سے روم جلے جل کے خاک ہوجائے
عمار اقبال

دیواریں چھوٹی ہوتی تھیں لیکن پردہ ہوتا تھا
تالے کی ایجاد سے پہلے صرف بھروسہ ہوتا تھا
اظہر فراغ

ادھر ادھر سے نمی کا رساؤ رہتا ہے
سڑک کے نیچے بنایا گیا مکان ہوں میں
عمیرنجمی

کسی گلی میں کرائے پے گھر لیا اس نے
پھر اس گلی میں گھروں کے کرائے بڑھنے لگے
عمیرنجمی

نکال لایا ہوں ایک پنجرے سے اک پرندہ
اب اس پرندے کے دل سے پنجرہ نکالنا ہے
عمیرنجمی

ہم تحفے میں گھڑیاں تو دے دیتے ہیں
اک دوجے کو وقت نہیں دے پاتے ہیں
فریحہ نقوی

جانچ لیتی ہیں محبت کی نگاہیں پل میں
ناپ لے کر تو سوئیٹر نہیں بنتے جاناں
یاسین عاطر

بچھڑتے وقت وہ اک فوٹو دے گیا اپنی
بھنور کے بیچ تو تنکا سہارا ہوتا ہے
ارشاد خان سکندر

پھٹی قمیص دکھائی نہ دے کہیں قیصرؔ
اسی لئے تو یہ رنگین شال اوڑھے ہیں
کلیم قیصرؔ

بلیک بورڈ پہ لکھی تھی اک غزل گلؔریز
کتابیں چیخ رہی تھیں کلاس خالی تھا
شہزادہ گلریز
سفید ہوتا ہے شیشہ بھی اور پانی بھی
بھرو نہ اتنا کہ خالی گلاس لگنے لگے
نظیر باقری
پوتے نے دادا کی فوٹو یہ کہہ کے باہر رکھ دی
میرا البم نیا نیا ہے یہ تصویر پرانی ہے
خورشید حیدر
دور درشن پسند ہے مجھ کو
اور وہ ٹِک ٹاک کی دوانی ہے
شہزاد جلالپوری
اسکولوں سے خارج ہوکر
فلموں میں اردو چلتی ہے
پرویز مظفر
نئے ورژن کا ہم کو زخم دو تم
پرانے کی تو عادت ہوگئی ہے
عاصم کاکوروی

یہاں فلم، تصویر، دھیان، کیل، دیوار، پردہ، تالا، سڑک، مکان، نمی، رساؤ، گلی، کرائے کا گھر، پنجرہ، پرندہ، روم، بانسری، ہسپتال، بوڑھا، گُردہ، مزدور کا بیٹا، بستہ، گھڑی، وقت، ناپ، سوئیٹر، کیمرہ، تصویر، پنکھا، میز، مفلر، ریستوران، فوٹو، بھنور، تنکا،

کلاس، گلاس، البم، دوردرشن، ٹِک ٹاک، فلموں، ورژن سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ معاصر غزل میں زبان کے نئے رجحانات میں ایک رجحان یہ بھی نظر آتا ہے کہ اردو نثر میں مستعمل دیسی اور بدیسی کھردرے الفاظ نے بھی اب اردو شاعری بالخصوص غزل کی طرف بھی سر اٹھا کر دیکھنا شروع کر دیا ہے۔ جب کہ غزل ہر قسم کے الفاظ کو جلدی قبول نہیں کرتی۔ لیکن عہد حاضر کے شعراء نے اس کے مزاج میں ایسی لچک پیدا کر دی کہ اس کے لفظی نظام میں جمہوری امتزاج کی طرح ہر لفظ مساوی قرار پایا۔ زبان میں اس رجحان کو فروغ دینے میں سب سے بڑا کردار سوشل میڈیا نے ادا کیا ہے جس نے اردو کو ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر ہر ترقی یافتہ زبان کو متاثر کیا ہے۔ اکیسویں صدی کی دوسری دہائی نے ایک طرف ذرائع ابلاغ کے نئے وسائل فراہم کئے تو دوسری طرف انسانی ذہن کو مفاہمت کا نیا شعور بھی عطا کیا۔ لہذا معاصر شعرائے اردو لسانی مفاہمت کا رویہ اختیار کرتے ہوئے سماج میں رائج ہر قبیل کے الفاظ پر نظر ڈالتے ہیں۔ ان کی اسی مفاہمت کا نتیجہ ہے کہ اردو زبان میں ایسے نئے الفاظ کے استعمال کا رجحان بھی نظر آ رہا ہے جو سوشل میڈیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ اردو شعراء نے اس قبیل کے الفاظ کو نہایت ہی سلیقے سے اردو زبان میں استعمال کیا ہے۔ اس حوالے سے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں جن کے ذریعے اردو کے تغیر پذیر لسانی ڈھانچے کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے جس کو اردو زبان کی جدید لسانی تشکیل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے:

فیس بُک وقت اگر دے تو یہ پیارے بچے
اپنے خاموش بزرگوں کی شکایت سمجھیں
علی زریون

میں اس کو ہر روز بس یہی ایک جھوٹ سننے کو فون کرتا
سنو یہاں کوئی مسئلہ ہے تمہاری آواز کٹ رہی ہے
تہذیب حافی

بس وہ اتنا کہے مجھے تم سے
اور پھر کال منقطع ہوجائے
تہذیب حافی

وہ تیرا ہجر کی شب فون رکھنے سے ذرا پہلے
بہت روتے ہوئے کہنا محبت مر نہیں سکتی
وصی شاہ

کارن کچھ لکھوں گا خط میں نہ آنے کا
کچھ ای میل سے سمجھاؤں گا شام ڈھلے
مظفرایرج

مری چاہتوں کا خیال کر
میں اداس ہوں مجھے کال کر
تھا کبھی کبھی کا جو رابطہ
اسے ہو سکے تو بحال کر
سیف ضیا اعظمی

سب بھولا پر اس کو بھول نہیں پایا
تیرے فون کا آخری نمبر اچھا ہے
آدرش دوبے

غصے میں پہلے بلاک کیا بھی گیا مجھے
پھر فیک آئی ڈی سے پڑھا بھی گیا مجھے
عادل رشید

اپنی خودداری تو پامال نہیں کر سکتے
اس کا نمبر ہے مگر کال نہیں کر سکتے
نادرعریض

خوشی سے کانپ رہی تھیں یہ انگلیاں اتنی
ڈیلیٹ ہوگیا اک شخص سیو کرنے میں
فہمی بدایونی

درج بالا اشعار میں مستعمل ''فیس بک، فون، کٹ، کال، کارن، ایمیل، کال، نمبر، ریستوران، بلاک، فیک آئی ڈی، ڈیلیٹ، سیو'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ معاصر ادب میں زبان کے نئے رجحانات نے کافی جرأت مندی کا ثبوت دیا ہے اور ہر ایسے لفظ کو اردو شاعری کے مزاج میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے جن کو قدیم شعریات کا قدر دان نقاد اس سے پہلے کبھی بھی برداشت نہیں کرسکتا تھا۔ اس کے باوجود عہد حاضر کے مفاہمت پسند شعری ذوق نے معاصر ادب کو ستائش کی نظر سے دیکھا اور عوام نے لائک کا بٹن دبا کر داد وتحسین کا اشارہ دیا، چونکہ اب وقت بدل چکا ہے، شعر وادب کا تعلق براہ راست عوام سے جُڑ چکا ہے، اس لئے ادبی تقاضے بھی ان کے ذوق کی موافقت میں انجام پا رہے ہیں اور زبان میں نئے نئے الفاظ یا غیر مستعمل الفاظ کی ازسرنو تشکیل ہو رہی ہے۔

معاصر ادب میں نئے الفاظ کی شمولیت یا احیا کا دائرہ معاشرے پر حاوی انگریزی الفاظ تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ ہندوستان کی دیگر اہم زبانوں سے بھی اخذ واستفادے کا سلسلہ جاری ہے۔ مثلاً ''مئی، جون، بندوق، البم، فٹ پاتھ، بوتل، نوکری، الماری، انگوچھا، انگوٹھی، ڈی فیوژن، بارود، پینٹ، لائبریری، ہیٹر، چشمہ، وہیل چیئر، بلڈنگ، ٹی وی، فریج، فریم، ٹیبل، بینچ، پوزیشن، کرفیو، دہشت گرد، بالٹی، کچرا، ریڈنگ ٹیبل، فائل، بابو، بجلی کا بل، ہنٹر، پلیٹ فارم، گاڑیاں، ٹریفک، اوور کراؤڈ، پکچر، بیگ، پیکنگ، موڈ، سیٹ،

نوانٹری، بورڈ، ہاؤس فل، کینسر، کار، صوفہ، اسٹیشن، سپر فاسٹ، اولڈ ہوم، بٹن، چمنی، پاٹھ شالا، بستہ، براجمان، اتیاچار، کارن، سمبندھ، برگد، نیم‘‘ وغیرہ جیسے الفاظ کی شمولیت سے سمجھا جا سکتا ہے کہ یہ عمل اب ایک رجحان کی صورت اختیار کر چکا ہے، اس طرح کا رجحان بھی ایک طرح سے زبان کا فروغ کہا جانا چاہئے کیونکہ زندہ زبانوں کی یہی علامت ہے۔

معاصر ادب میں نئے الفاظ کا ذخیرہ ہی نہیں بلکہ مضمون اور معنی کی سطح پر بھی اختراعیت کا رجحان دیکھنے کو ملتا ہے۔ کوئی زبان اس وقت تک ترقی یافتہ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی جب تک اس کا نظام لفظی اپنا دائرہ وسیع نہیں کرے گا۔ یہ دائرہ انسانی ذہن کی اختراعی صلاحیت پر مبنی ہوتا ہے۔ جس زبان کے اہلِ علم اور دانشور جس قدر بیدار مغز اور باشعور ہوں گے ان کی زبان کا لسانی دائرہ بھی اسی قدر وسیع اور نئے لسانی زاویوں و تبدیلیوں سے ہم کنار ہوگا۔ جیسا کہ دنیا کی بڑی اور زندہ زبانوں کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ انسان کی یہ اختراعی صلاحیت صرف زبان تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ ہر شئے پر اثر انداز ہوتی ہے۔ معاصر شعرا نے زبان میں اختراعی صلاحیت کا بھرپور اظہار کیا ہے۔ جس کے لئے وہ اپنے سماج پر نظر ڈالتے ہیں اور اس میں پیدا ہونے والی جدید اشیاء، نئی قدروں اور نئے تصورات کے لئے صوتی تصویریں اور علامتیں متعین کرتے ہیں۔ یہ اختراعیت لفظی اور معنوی دونوں اعتبار سے دریافت ہوتی ہے۔ لفظی اختراعیت کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

درون سینہ جسے دل سمجھ رہا تھا علی
وہ نیلی آگ ہے یہ اب پتا چلا مجھ کو
علی زریون

درج بالا شعر میں نیلی آگ کا تصور سماجی ترقی سے ماخوذ ہے۔ اس سے پہلے نیلی آگ کا تصور نہیں تھا کیونکہ اس سے قبل گیس سے پیدا ہونے والی نیلی آگ دریافت نہیں ہوئی تھی۔ لیکن عہد حاضر میں عام طور پر ہر گھر میں نیلی آگ یعنی گیس کا استعمال ہوتا ہے۔ لہذا

اس طرح کی اختراعی زبان بھی معاصر ادب میں رواج پا رہی ہے۔جس کی بیشمار مثالیں پائی جاتی ہیں۔اس قبیل کے دو اشعار اور ملاحظہ ہوں:

اے زبوری پھول اے نیلے گلاب
مت خفا ہو میں دوبارہ آؤں گا

علی زریون

میں ان دنوں تری آنکھوں کے اختیار میں ہوں
جمالِ سبز کسی تجربے میں لا مجھ کو

علی زریون

معشوق کی سبز آنکھوں کی مناسبت سے اس کے وجود کو جمال سبز کہنا،اسی طرح زبوری پھول، نیلے گلاب، ہری لو، ہرا ذائقہ،آغوشِ سرخ، بنت صحرا،سبز دعائیں، پیلے پھول، نیلی آنکھیں، خواب کدہ، چراغ کدہ، ذہنی خودکشی، بازاردل، فقیرنی، جیسے الفاظ یا تراکیب کا استعمال نئے لسانی رجحان کا پتہ دیتے ہیں۔اسی طرح معاصر ادب میں نئی تشبیہات واستعارات کی نئی تعمیر بھی دیکھنے کوملتی ہے جو عہد حاضر کے عام سماجی ماحول کی پیداوار ہیں ۔اس حوالے سے ایک شعر ملاحظہ ہو:

نہیں ہو تم تو ایسا لگ رہا ہے
کہ جیسے شہر میں کرفیو لگا ہے

فہمی بدایونی

درج بالا شعر میں معشوق کے نہ ہونے سے پیدا ہونے والی کیفیت کو''کرفیو'' کے مماثل قرار دیا گیا ہے،جبکہ اس سے ماقبل ادب میں صحرا،قبرستان،حویلی،دشت وغیرہ جیسے الفاظ کا استعمال کیا جاتا رہا ہے۔اسی طرح معاصر ادب میں صرف نئے الفاظ کی شمولیت یا احیاء سے نئی تشبیہوں اور استعاروں کا رجحان ہی پروان نہیں چڑھ رہا ہے بلکہ نئی تلمیحات

بھی وضع کی جارہی ہیں اور جو تلمیحات پہلے سے ہی موجود ہیں ان کو نئے ڈھنگ سے پیش کرتے ہوئے سماجی حقائق کی ترجمانی کی جارہی ہے۔ مثلاً:

ہمارا غم ملک بھر میں پھیلا ہے کون سی آنکھ نم نہیں ہے
ہمارے بندھن کا ٹوٹ جانا سقوطِ ڈھاکہ سے کم نہیں ہے
رحمان فارس

اس کو تم برباد نہ کرنا
دل افغانستان نہیں ہے
کلیم قیصر بلرامپوری

معاصر ادب کے لسانی جائزے سے جو اہم خوبی نظر آتی ہے وہ اس میں مستعمل ایسے الفاظ کا ذخیرہ ہے جو ہندوستانی مٹی کا پروردہ ہے اور ہندوستان کی دوسری زبانوں کے لئے بھی خوش آئند اور مانوس ہے۔ جو عام لوگوں کی ذہنی سطح سے بالا ہونے کے بجائے ان کے فہم سے قریں ہوتے ہیں۔ دوسری اہم خوبی یہ ہے کہ ان الفاظ کو وحدت کی صورت میں نہایت ہی سادگی سے علامت اور استعارے کے طور پر بھی پیش کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً ''پیڑ، درخت، شجر، پودا، ٹہنی، شاخ، ثمر، جنگل، دشت، صحرا، ریت، بارش، برسات، پانی، دریا، تالاب، سمندر، جھیل، جھرنا، ابر، آسمان، گھر، مکان، حویلی، در، دیوار، آنگن، چراغ، دیپ، پرندے، چڑیاں، شہر، بستی، رستہ، سڑک، تصویر، سکوت، ویرانی، سناٹا، دھواں، خواب، شام، رات، صبح، سورج، چاند، کتاب، کاغذ، سانس، روح، جسم، بدن، آواز، تصویر، مرنا، جینا وغیرہ نئے مفہوم کی ادائیگی کے لئے بطور علامت اور استعارہ پیش کئے گئے ہیں۔ علامت نگاری یا استعارہ سازی کے لئے شاعر صفت در صفت یا اضافت در اضافت پر مبنی کوئی ترکیب بنانے کی جستجو نہیں کرتا بلکہ حتی الامکان عوامی شعور کا خیال رکھتا ہے اور سادہ اضافت و صفت کی ترکیب بندی سے شعر کی عمارت کھڑی کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی

نہیں کہ شعر کی دلکشی اور حسن زائل ہوجاتا ہے بلکہ ایک خاص لہجہ ابھر کر سامنے آتا ہے جس سے تاثر کی گہری فضا تعمیر ہوتی ہے۔ مثلاً چند اشعار ملاحظہ ہوں:

میں نے بھی دیکھنے کی حد کردی
وہ بھی تصویر سے نکل آیا
شہپر رسول

جانی کیا آج میری برسی ہے؟
یعنی کیا آج مرگیا تھا میں؟
جون ایلیا

کمایا جیسے اسی شان سے اڑایا بھی
کبھی بھی نوٹ پہ ہم نے ربر نہیں باندھا
شکیل اعظمی

تمہاری بس تمہاری دشمنی میں
میں سب سے دوستی کرنے لگا ہوں
عمار اقبال

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ معاصر ادب میں زبان کے نئے رجحانات بڑی تیزی سے پروان چڑھ رہے ہیں۔ جن کے نقوش کسی حد تک نمایاں بھی ہو چکے ہیں۔ اگرچہ کچھ شعرا و ادباء ابھی تک زبان کی اس تبدیلی کو قبول کرنے سے گریز کر رہے ہیں اور فصیح و غیر فصیح کے دامنِ احتیاط کو مضبوطی سے تھامے ہوئے ہیں۔ لیکن کچھ پختہ عمر کے شعراء اور ادبا کے علاوہ نئی نسل نے زبان کے نئے رجحان کو بڑی تقویت پہنچائی ہے۔ شعراء و ادباء کے دونوں حلقے قابل قدر ہیں کیونکہ پہلا حلقہ روایت کی پاسداری کرنا چاہتا ہے تو دوسرا حلقہ روایت کی توسیع۔ اس کے برعکس تیسرا حلقہ سماج یا اجتماعی شعری ذوق ہے۔ ادب کی افادیت کے پیش

نظر دوسرے حلقے کی آواز زیادہ سنی جارہی ہے چونکہ یہ وہ شعراء ہیں جن کے یہاں زبان کے نئے رجحانات دیکھنے کو مل رہے ہیں۔ یہ رجحانات یا تغیرات عین سماجی ضرورت کے تحت پھیل رہے ہیں۔ زبان میں آسان الفاظ کو رواج مل رہا ہے ایسے الفاظ جن کا ہندوستانی مٹی سے گہرا رشتہ ہے اور ہندوستان کی دوسری زبان کے زبان دانوں کے فہم سے قریب ہیں۔ اسی طرح سوشل میڈیا سے متعلق بہت سے جدید الفاظ کی صوت کو اُردو جامہ پہنانے کا رجحان پیدا ہورہا ہے، یہی نہیں بلکہ بہت سے بدیسی الفاظ کی شمولیت اور فراموش کردہ دیسی الفاظ کی تجدید پر توجہ دی جارہی ہے۔ نئی تشبیہات و استعارات کے علاوہ مروج علامتوں کو نئے مفاہیم کی ادائیگی کے لئے سادہ اور سہل انداز میں برتا جارہا ہے۔ سماجی قدروں اور لوازمات کی مناسبت سے نئی لسانی تشکیل کا منظر نامہ اپنے ظہور پر آمادہ ہے۔ اس کے باوجود ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ معاصر غزل میں پروان چڑھنے والے زبان کے نئے رجحانات اردو کے زندہ زبان ہونے کی علامت ہیں۔ مضمون کے مقطع کے طور پر میں اپنی ہی غزل کے ایک مقطع پر اپنی بات تمام کرتا ہوں:

پھر نیٹ پہ میں بیٹھا ہوں کیبورڈ لئے نیّرؔ
شیشے کی کتابیں ہیں عنوان ہے مٹی کا

☆☆☆

Prof. Abbass Raza Nayyar
Head Department of Urdu
Lucknow University
Email: nayyar_abbasraza@lkouniv.ac.in
Mobile: 9919785172

ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمی

پیر پنچال کی علاقائی تہذیب و معاشرت اور معاصر اردو شاعری

تلخیص : یہ مقالہ خطہ پیر پنچال (جموں و کشمیر) کی مقامی تہذیب، معاشرت اور جغرافیائی عناصر کا معاصر اردو شاعری میں عکاسی کے حوالے سے ایک تنقیدی جائزہ پیش کرتا ہے۔ ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمی نے اس امر کی نشاندہی کی ہے کہ سیاسی عدم استحکام، مسلسل ہجرت اور دہلی و لکھنو؟ کے دبستانوں کی شعری مرعوبیت کے باعث مقامی شعراء کے ہاں علاقائی رنگ (مقامی لفظیات، رسم و رواج اور مناظر) کی کمی رہی ہے۔ مقالہ نگار نے خطے کی زراعت (لیتری، گُودی)، طعام (مکی کی روٹی، زعفرانی قہوہ)، ملبوسات، اور لوک کھیلوں (کبڈی، بودرا اٹھانا) کا تفصیلی تعارف کرایا ہے۔ ساتھ ہی پرویز ملک، خالد کرار اور روبینہ میر جیسے شعراء کے کلام سے مثالیں دے کر ثابت کیا ہے کہ جہاں اردو شاعری میں یہ عناصر کم ہیں، وہاں مقامی بولیوں کی شاعری ان سے مالا مال ہے۔ مقالے کے آخر میں مصنف نے "بیسا"، "دیودار" اور "جوگی پھول" جیسی مقامی علامات کو اردو شاعری میں فنی ہنرمندی سے برتنے کی تجاویز پیش کی ہیں تاکہ ادب کو زمینی سطح سے جوڑا جا سکے۔

کلیدی الفاظ : خطہ پیر پنچال، علاقائی تہذیب، معاصر اردو شاعری، لسانی ارتقاء، ثقافتی عناصر۔

یہ مقالہ پیر پنچال کی علاقائی تہذیب و معاشرت اور معاصر اردو شاعری کے موضوع پر مشتمل ہے۔ لیکن جہاں تک وسیع معنوں میں تہذیب و معاشرت کا دائرہ کار ہے وہ شاید ہم

اس مقالے میں مکمل طور پر پیش نہ کرسکیں۔ وجہ یہ ہے کہ جس خطے میں دو ڈھائی (۱۸۱۹ء سے) صدیوں سے سیاسی اور سماجی شکست وریخت اور آزادی خیال کا بحران رہا ہو، وہاں پر صحت مند معاشرت اور تہذیب وثقافت کے برگ وبار کہاں تک شاداب رہ سکتے ہیں۔ یہاں کی تہذیبوں کی شکست وریخت کا فسانہ اس قدر دلدوز اور جان سوز ہے کہ جس کا بیان اگر ناممکن نہیں تو سخت ترین دشوار ضرور ہے۔

پیر پنچال ایک ایسا سرحدی علاقہ ہے کہ جہاں پر کئی بار تہذیبی عناصر نیم منظم ہوئے اور کئی بار منتشر ہوئے۔ نتیجتاً کوئی منظم تہذیب آج تک اس علاقے میں متعارف نہ ہوسکی، جس کو یہاں کے تخلیق کار ادب کا حصہ بنا پاتے۔ ریاست پونچھ میں بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے درمیان توہینِ قرآن کا شرمندہ کن واقع پیش آیا۔ جس کے سبب یہاں پر فسادات ابھرے۔ یہاں کے بعض زندہ ضمیر اور بالغ ذہن لوگ دِل برداشتہ ہوکر ہجرت پر مجبور ہوئے۔ ان میں سے بعض پنجاب، بعض ہندوستان کی دیگر ریاستوں اور بعض جموں وکشمیر کے دیگر شہروں کی اَور نقل مَکانی کر گئے۔ پھر غیر فطری تقسیمِ ہند کے سانحہ کے وقت یہاں کا ذی شعور، اہل ثروت اور اہل علم طبقے کو ہجرت سے دوچار ہونا پڑا۔ اس کے بعد ۶۵ سے لے کر ۷۱۔۷۲ اور بیسویں صدی کی نویں دہائی سے تاہنوز یہ ہجرت کا سلسلہ جاری ہے۔ انسانیت کی تقسیم کچھ اس طرح سے ہوئی کہ باپ اس پار اور بیٹا، بیٹی اس پار۔ ایک بھائی اِس پار اور دوسرا اُس پار، بیوی اِس پار اور شوہر اُس پار۔ شاید ہی کوئی خاندان ایسا ہوگا کہ جس کا بعض خاندان اس علاقے میں اور بعض دنیا کے دیگر علاقوں میں ہجر کی تلخیاں نہ سہہ رہا ہو یا ہجر کے غم میں روتا بلکتا موت سے ہم آغوش نہ ہو چکا ہو۔

تقسیم وطن کے بعد اس علاقے نے کسی بھی دن امن وراحت کی سانس نہیں لی۔ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان کشیدگی اور آر پار کی لڑائیوں کے دوران یہ سرزمین ٹینکوں، گولہ بارود کی خوف ناک آوازوں اور انسانیت کی چیخوں کی زد میں رہی ہے۔ ہر دو

طرف کی عسکری اور جنگجو یانہ طاقتوں کے ہاتھوں جان کے زیاں اور گرفتاریوں کے سبب، اس علاقے کے شعور اور لاشعور میں خوف ودہشت کا ارتکاز ہے۔ یہی خوف وہراس اور عدم یقینی کی کیفیت یہاں کے فن کاروں اور تخلیق کاروں کے شعور کی تہوں میں موجود ہے۔ جس کے سبب ان کی تخلیقی بساط پر وہی بارود کا دھواں، لہو کے دل دوز دھبے، چھینٹے اور بے بس چیختی اور کراہتی ہوئی انسانی اور حیوانی آہ وبکا محسوس ہوتی ہے۔۔۔۔۔۔ مقامی اور علاقائی تہذیب کی طرف یہاں کے تخلیق کاروں کی یا تو توجہ ہی نہیں ہوئی ہوگی اور اگر ان کی نگاہ گئی بھی ہوگئی۔ تو کوئی منظّم تہذیب انہیں نظر ہی نہ آئی ہوگی۔۔۔۔۔۔ اگر بعض مقامی یا علاقائی تہذیبی عناصر نظر آتے بھی ہیں۔ تو ان کا ادب میں بیان کرنے یا نہ کرنے کی چند وجوہ ہوسکتی ہیں۔

اول یہ کہ اردو شاعری کا دامن ومزاج اس خطے کے تہذیبی وثقافتی عناصر کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ کیوں کہ یہاں کے شعرا کے یہاں اہل زبان کی مرعوبیت کے سبب دہلی، لکھنؤ اور اہل زبان کی لفظیات، تراکیب، تلمیحات، گُل بوٹے، دریا وسمندر اور یا ایران وعرب مصروشام وغیرہ کے علاقے اور کردار زیادہ گردش کرتے رہے ہیں۔ شاید اس علاقے کے تخلیق کار کو اس بات کا شدت سے احساس ہے کہ ہماری مقامی یا علاقائی لفظیات، گُل بوٹے، رسم ورواج، دریا پہاڑ، ندی، نالے، آبشار اور تصورات وکردار اس میں شامل کرنے کے لائق نہیں۔ اہل زبان اسے قبولیت کی سند نہیں دیں گے۔ لیکن اس رویّے سے پوری طرح اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ اُردو زبان کے مزاج میں اخذ وقبول کی صلاحیت روزِ اول ہی سے موجود رہی ہے کہ اس نے قریب قریب ہر زبان کے لفظ، روایت، تصور، کردار وغیرہ کو اپنے اندر اس طرح جذب کیا ہے کہ اولِ قرأت میں تو وہ لفظ غیر زبان یا غیر ملکی معلوم نہیں ہوتا۔ اس نے بدیسی لفظوں کو اپنی خالص دیسی لفظیات کے مزاج میں کچھ اس طرح مہمیز کیا ہے کہ پیوند کاری کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ یہ

اُردو زبان کے مزاج کی کُشادہ ظرفی ہی تو ہے کہ اُس نے عربی، فارسی، ترکی، یونانی، اطالوی، انگریزی، فرانسیسی، سنسکرت، دکن کی مقامی بولیوں، مشرقی ہند، شمالی ہند، پنجاب وغیرہ کی لفظیات کے مزاج ومنہاج کو اپنے مزاج کا جزو بنالیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے اُردو ادب میں دبستان دلّی، دبستان لکھنؤ، دبستان حیدرآباد، دبستان عظیم آباد، دبستان رامپور، دبستان پنجاب وغیرہ علاقائیت سے جڑے ہوئے Schools سے مطالعہ شامل ہے اور اب ہم کئی برسوں سے اس بات پر مصر ہیں کہ دبستان جموں وکشمیر بھی اہمیت کا حامل ہے۔ اس لئے اردو ادب کے دامن ومزاج میں یہاں کے علاقائی عناصر قبول نہ کرنے کا الزام اردو کے مزاج کو ٹھیس پہنچانا ہے۔

وجہ دوم یہ بھی ہوسکتی ہے کہ علاقۂ مذکور کے تخلیق کار اپنی مقامی یا علاقائی تہذیب وثقافت (رسم ورواج سماج ومعاشرت، کھیتی باڑھی رزراعت، علمی سرگرمیاں، گُل بوٹے، ندی، دریا، نالے، آبشار، تہوار اور تصورات) کو اردو شاعری کے مزاج میں کھپانے یا جذب کرنے کی پوری تخلیقی اور فنی جمالیاتی قدرت نہیں رکھتے۔

پیر پنچال کے معاصر شعری افق پر جس تعداد میں شعری ستارے اُبھر کر آئے ہیں، ان میں سے چند ہی ایسے ہیں بل کہ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ بمشکل پانچ فیصد شعرا ہوں گے جن کی اردو شعری تخلیقات میں علاقائی تہذیب ومعاشرت کے عناصر شعوری یا غیر شعوری طور پر شامل ہوئے ہیں ان میں سے بھی بعض کی زبان خام مزاج کی ہے لیکن بعض اچھے فن کار ہیں۔ اردو شاعری کے برعکس اگر یہاں کی مقامی بولیوں اور زبانوں کی شاعری کو دیکھا جائے تو اس میں علاقائی تہذیب اردو شاعری سے کئی زیادہ اپنے مثبت ومنفی رویئوں اور اپنے زوال کے خدشات کے ساتھ موجود نظر آتی ہے۔ اس حقیقت سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہاں کے بعض اردو تخلیق کار اپنے فن اور مشق وممارست میں ابھی خام ہیں۔

خطہ کے جغرافیائی، تہذیبی، معاشرتی اور ثقافتی عناصر کا عمومی تعارف: خطۂ پیر پنچال

پہاڑیوں اور وادیوں سے مل کر قدرت کا شاہکار بنا ہے۔ پہاڑ ، نالے ، دریا، ندی ، آبشار، جنگلات اور پانی کے قدرتی پھوٹتے ہوئے چشمے، ہرے بھرے میدان و پہاڑ، اور جاڑے میں آسمان سے گرتی ہوئی برف اس علاقے کا اٹوٹ حصہ ہیں ۔ جاڑوں میں خوب سردی ہوتی ہے لیکن جب جب آسمان صاف ہوتا ہے تو صاف و چمکدار دھوپ بھی نکلتی ہے۔اس کے نچلے حصوں کالاکوٹ ،نوشہرہ،کلّر ، ڈھانگری اور راجوری شہر کی جانب گرمی کی تمازت بھی خاصی ہوتی ہے۔لیکن مجموعی طور پر آب و ہوا کا مزاج معتدل رہتا ہے۔علاقے ایک دوسرے سے پہاڑوں کی وجہ سے کٹے ہوئے ہیں پر ان کا رشتہ ندی ، نالوں اور چھوٹی چھوٹی بستیوں کے ذریعے قائم ہے۔سردیوں میں بالائی پہاڑوں، جنگلات اوران کے دامن میں واقع آبادیاں برف کی سفید چادر سے ڈھک جاتی ہیں۔جس کے سبب سردیوں میں تو ندی نالوں میں پانی جاری رہتا ہی ہے لیکن گرمیوں میں ندی نالوں میں پانی بھرا ہوتا ہے۔خاص طور پر ساون، بھادوں، کے مہینوں میں تو ندیاں نالے طغیانی پر ہوتے ہیں ۔ یہاں موسم صاف ہو یا ابر آلود، گرمی ہو یا سردی، ایک خاص قسم کا امتزاج روشنی اور ماحول کے درمیان ہوتا ہے۔صنعتی پراگندگی کی عدم موجودگی کے سبب روشنی یہاں دہکتی ہوئی صاف اور گہری ہوتی ہے۔(گرم علاقوں جیسی گرمی نہیں کہ آنکھ بھی نہ ٹھہر سکے) خطے کے میدان ، پہاڑ اور جنگلات کے ہریالے ہونے کے سبب رنگوں کی بوقلمونی جنت نظیر ہے۔

پیر پنچال میں مویشیوں کی بڑی تعداد ہوا کرتی تھی (جونامساعد حالات اور معاشرت کی ترقی کے سبب کم ہوتی جا رہی ہے)جو گرمیوں کے موسم میں جنگل ہریالی زمینوں اور میدانوں (ڈھوکوں) کی طرف نکل جایا کرتی تھی ، یہ سلسلہ اب بھی جاری ہے لیکن بہت کم۔ یہاں کے لوگ گرمیوں کے موسم میں ان ڈھوکوں میں اپنے بعض خاندان کے ساتھ فطری اور صاف وشفاف آب وہوا میں رہنا پسند کیا کرتے تھے، جواب عسکری اور

جنگجویانہ سرگرمیوں کے سبب قریب قریب زوال پذیر ہے۔ان حالات کے پیشِ نظر اس علاقے کے عوام کی ایک فطری اور دلکش تہذیب کا باب بند ہو چکا ہے۔جس کی طرف بعض معاصر شعرانے اشارہ بھی کیا ہے۔

یہاں کے علاقائی پھلوں میں، اخروٹ، خوبانی، آڑو، ناشپتی، پلمپ، کھٹے میٹھے سیب، رس سے بھرپور کھٹے میٹھے انگور وغیرہ کی پیداوار ہوتی ہے۔جن میں سے بعض کی خرید وفروخت بھی ہوتی ہے۔بعض دوسرے پھل یا تو جنگلی ہیں یا خودرو۔ان میں سمبلو، آخرے کھنیٹے، کُچھّو وغیرہ شامل ہیں ،عورت مرد، لڑکیاں لڑکے جنہیں مل کر سیر وتفریح کی شکل میں جا کر شوقیہ طور پر کھایا کرتے تھے۔اس دران بعض دل چسپ کہانیاں، واقعات اور لطائف بھی جنم لے لیا کرتے تھے۔جن کو محفل میں سننے اور سنانے میں لوگ لطف اندوز ہوا کرتے تھے۔ یہ سلسلہ بھی اب قصۂ پارینہ بن چکا ہے۔حالاں کہ یہ خودرو پھل اب بھی پیدا ہوتے ہیں لیکن وہ ٹولیاں بن کر خوش مزاج اور فرحت وانبساط کی کیفیت رکھنے والے اور ان کی لذت سے محظوظ ہونے والے مواقع اور لوگ اب نہیں رہے۔

اس علاقے میں بازاری سبزیوں کے علاوہ خودرو سبزیاں بھی اُگتی ہیں۔جن میں کنڈور، بھتوا، چُھو، پتے دار سبزیاں، مشروم وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ یہ سبزیاں بھی عورتوں اور مردوں کی باہم ٹولیوں کی شکل میں اپنی اساطیری کہانیوں کے بیان وسماعت کے ساتھ چُنی جاتی تھیں۔اس رسم ورواج کا اب جنازہ اُٹھ چکا ہے۔مال مویشیوں کے گھاس چارہ کی دستیابی، بڑے بڑے ہریالی پہاڑ یا میدان ہیں۔ علاقے کے کسان اور لوگ ایک اجتماعی ترتیب کے ساتھ اپنے لوگ گیت گاتے ہوئے ان میدانوں یا سرسبز وشاداب پہاڑوں سے گھاس کاٹ کر اپنے مویشیوں کے سال بھر کے چارے کیلئے جمع کرتے ہیں۔اس گھاس کٹائی کیلئے ایک مخصوص اصطلاح "لیتری" ہے۔یہ عمل اور طریقہ کار بھی یہاں کے لوگوں کی زندگی میں تہذیب کا ایک اہم جُزو ہے۔یہ سلسلہ کسی حدتک ہنوز جاری ہے۔

زراعت: کھیتی میں زیادہ تر مکی، اور بعض قدرے گرم علاقوں میں چاول اور گندم کی پیداوار ہوتی ہے۔ان کی حصول یابی کیلئے اس علاقے کی ایک خاص تہذیب ہے۔۔۔۔۔ اولاً چند لوگ مل کر کسی ایک خاندان کے کھیت میں کئی کئی بیلوں کی جوڑیوں کے ذریعے ہل جوتتے اور مکی، گندم یا دھان کی تخم پاشی کرتے رہے ہیں۔ان کاموں کو یہاں کے لوگ اپنے دوست، احباب اور رشتے داروں کی مدد سے مل کر لوک گیت گاتے ہوئے سرانجام دیا کرتے رہے ہیں۔ یہ کاشتکاری تہواروں جیسی رونق اور اہمیت حاصل کر لیا کرتی تھی۔ اس طرح مکی کے چھوٹے چھوٹے پودوں کی نشونما کے لئے اڈھیر عمر عورتیں، الھڑ نوجوان حسینائیں اور دوشیزائیں لوک گیت اور ساجن ور شتے داروں کے متعلق گیت گاتے ہوئے گُودی سرانجام دیتی تھیں اس سے متعلق بہت ساری ضمنی روایات، رسومات اور واقعات ہیں جو اس علاقے کی تہذیب کا ایک لطیف حصہ رہے ہیں۔اب اس میں وہ رونق، لطائف اور تہواروں جیسا موسم نہیں رہا۔بل کہ اس جگہ اب زیادہ مقامات پر جدید آلات نے لے لی ہے اور یہ کام اب زیادہ تر مشینی ہو چکا ہے۔کسانون اور لوگوں کا مل کر ہنسی خوشی آپسی کا شتکاری کی رسمیں سرانجام دینا یہاں کی سماجی اور معاشرتی تہذیب کا ایک اہم حصہ رہا ہے۔ جس کا فیصد اب بہت گر چکا ہے

طعام و مشروبات: اس علاقے کی غذا اور مشروبات میں، مکی اور گہیوں کی روٹی، لسی، مکھن، گھی، چاول، کلاڑی، کڑان، (دیسی پنیر) علاقائی خود رو سبزیاں اور کھیتی کی گئی سبزیاں، دالیں، گوشت، یا گوشت کے مختلف پکوان، دیسی مرغا، انڈا، نمکین یا سبز چائے، پتی چائے اور بعض موقعوں پر زعفرانی قہوہ، آخروٹ اور مذکورہ بالا میوے وغیرہ شامل ہیں۔

ملبوسات: ملبوسات میں ڈھیلی ڈھالی کشادہ شلوار قمیض، کرتا، پائجامہ، عورت مرد اپنی جنسی نوع کے لحاظ سے استعمال کرتے ہیں۔شال، اونی لوئی، کمبل، بعض مقامات پر فیرن اور دستی بنے ہوئے سویٹر وغیرہ پہنتے رہے ہیں۔بعض لوگ سر پر دستار، رومال، پگڑی، عمامہ

ٹوپی وغیرہ اوراکثر چہرے پر ریش سجائے رکھتے ہیں۔ان لوگوں کا مزاج زیادہ تر مذہبی اور روایتی ہے۔

طفلانہ شب وروز: پہاڑوں ، ندی ، نالوں اور جنگلات کے سبب زیادہ تر آپسی رشتے داروں کے مکانات ایک خاص مسافت کی دوری پر واقع ہیں۔ اس لیے علاقے کے چھوٹے بچے ، نانی ، دادی ، کے گھر جا کر بہت دنوں تک قیام کیا کرتے تھےاورآزادی سے ان کے ساتھ زندگی گزارنے کا ایک خاص کلچر رکھتے تھے۔بستیوں اورآبادیوں کے درمیان ، یا کنارے پر ، ندی ، نالے اور پانی کے چشمے اور تالاب کے پانیوں میں بچے ، لڑکے ، نوجوان ، دوست اوراپنے احباب کے ساتھ نہایا کرتے تھے۔دریا ندیوں وغیرہ کے پانیوں میں کھیلا کرتے تھے۔وہاں ریت سے کھیل کود ، مچھلیوں کو پکڑنا چھوڑنا ، کاغذ کی کشتیاں بنانا ایک خاص قسم کا کھیل بچوں کی بچپنہ تہذیب کے ساتھ جڑا ہوتا تھا۔جواب نہ ہونے کے برابر ہے۔

بدن کی مضبوطی اور ہمت کی اوالعزمی: مذکورہ پیداوار ، پیداوار کے سخت کوش طریقوں ، پہاڑی اور دیہاتی زندگی کی مشقتوں کے سبب یہاں کے سرزمین کے باسیوں کو مضبوط ، حرکت پسند ، سخت کوش اور پُر جوش جسم ومزاج ملا ہے۔اس لئے یہ جسمانی اعتبار سے توانا ، مضبوط ، دراز قد اور محنت کش واقع ہوئے ہیں۔ پہاڑوں پر کام کرنے کے سبب ان میں چُستی ، اوالعزمی کا جذبہ پیدا ہونا فطری بات ہے۔ان کے تہوار ، شادی بیاہ کی رسمیں محفلیں اورمجلیس بھی سخت کوشی کی علامت ہیں۔دوردراز سے بیدل چل کر مذہبی تہوار منانا ، شادی بیاہ کی تقریبات میں شرکت کرنا ، ایک جگہ سے دوسری جگہ کئی کئی پہاڑیوں پر پیدل چلتے ہوئے جہیز اور دُلہن کی ڈولی اٹھا کر لے جانا ، خوشی اورغمی میں ایک خاص طریقے سے حصہ لینا ، ان کی ایک دلچسپ اوردلکش تہذیب ہے۔

اسی طرح ان کے کھیل بھی سخت کوشی کا علامیہ ہیں۔کبڈی کھیلنا ، گلی ڈنڈا ، ایک

دوسرے کے بازو پکڑنا (بنی پکڑنا) کُشتی کرنا، اکھاڑے میں ایک سوکلوگرام یا اس سے زیادہ کا پتھر (بودر) ہاتھوں سے اٹھا کر سر کے اوپر بازو کو سیدھا کرنا، اور ہرے یا بڑے میدانوں میں بھینسے اور دُمبے جیسے جانوروں کا آپس میں کشتی کرانا، ان کے مرغوب کھیل ہیں۔

اقوام کی بوقلمونی: پیر پنچال کے علاقے میں گونا گوں مزاج اور رسم و رواج کی قومیں اور برادریاں آباد ہیں۔ لیکن اس علاقے کے انسانوں کا آپسی اشتراک کا جذبہ قوی رہا ہے۔ یہاں کی مختلف برادریوں میں خان ، ملک، مرزا، گوجر، بکروال، ڈار، لون، میر، ماگرے، رینہ، ڈمال، سید، وانی، کملاک، ملیار، چپ، ہندو، مسلم، سکھ، وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے طور طریقے، رسمیں اور تصورات بعض یکساں ہیں اور بعض مختلف۔ کئی معاملات میں یہ حقیقت پسند اور خیر خواہِ خلائق (دلبرل) رہے ہیں۔ لوگوں کی خواہشات، رسم و رواج کم و بیش ملتے جلتے ہیں گو کہ ان کے مذہب الگ ہیں لیکن آپسی تعلقات میں مخلص رہے ہیں۔ فریب، دغا بازی، مکاری اور دوسری زیادتیوں کا گزر کم رہا ہے لیکن اب ان کی اس اہم تہذیب کو سیاسی نظر لگ چکی ہے۔ لیکن ان کا مشترک مذہب اور ان کی مشترکہ تہذیب و ثقافت انہیں ذہنی اور دلی طور پر اکساتی اور مجبور کرتی ہے کہ وہ مل کر ایک سیاسی تنظیم کو فروغ دیں تا کہ انہیں اپنے حقوق کی حصول یابی میں آسانی میسر آئے۔

زبانوں کی رنگارنگی: اس علاقے میں مختلف زبانیں اور بولیاں بولی جاتی ہیں۔ جن میں پہاڑی، گوجری، کشمیری، کاغانی، مِکس پہاڑی، پنجابی، پاڈوگری خاص طور پر شامل ہیں لیکن ان علاقائی زبانوں میں یہاں جن کا اپنا ادب موجود ہے وہ گوجری، پہاڑی اور کسی حد تک کشمیری ہے۔ ان علاقائی بولیوں اور زبانوں کا اثر یہاں کے اردو دان طبقے پر صاف نظر آتا ہے۔ گفتگو کرتے ہوئے ان کے لب و لہجے میں یا ادب وشعر میں اس کا اثر نمایاں ہے۔ علاقائی اور مادری زبان کی وجہ سے شعر و ادب کی لفظیات پر مقامی رنگ چڑھا ہوا

محسوس ہوتا ہے۔ ترکیبی بندش ڈھیلی ہے یا ترکیب کی تقدیم وتاخیر شعر یا مصرعے کے در وبست میں جھول پیدا کردیتی ہے۔

معاصر عہد ثقافتی بیداری کے اعتبار سے حوصلہ افزا ہے۔ تعلیم حاصل کرنے کی کسک امید سے زیادہ بڑھی ہے۔ علمی، ادبی محفلوں، تہذیبی مجلسوں کا شعور پیدا ہوا ہے۔ تعلیم اور عہدوں کی حصول یابی پر علاقے میں آپسی حوصلہ افزائی کا جذبہ بڑھا ہے، کامیاب افراد کو مبارک دینے، ان کے اعزاز میں استقبالیہ محفلوں، مجلسوں کا دور چل نکلا ہے۔ جس کی موجودگی یہاں کے معاصر ادب میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔

مذہب: مذہب کے اعتبار سے اس علاقے میں اسلام، ہندوازم، سکھ ازم اور کہیں کہیں بعض عیسائی مذہب کے افراد بھی بستے ہیں۔ لیکن غالب اکثریت اسلام اور ایک خدا کے ماننے والوں کی ہے۔ مذہب کی مناسبت سے ان کے بعض ضمنی عقائد، توہمات اور رسومات بھی ہیں۔ مسلمان صوفیا کے مزارات پر حاضر ہو کر ان کا وسیلہ لے کر اپنے خدا سے دعا کرتے ہیں۔ مزارات سے متعلق ان کی دیگر رسومات بھی ہیں۔ جن میں سے بعض کا ذکر معاصرِ شاعری میں موجود ہے۔ ہندو اور سکھ اپنے دھارمک استھانوں پر جاتے ہیں۔

جمالیات: اس علاقے کے باشندوں کی جمالیاتی دلچسپی فطرت سے ہے یعنی ندی، نالوں، قدرتی پانی کے چشموں، آبشاروں، مختلف قسم کے باغ کے پھولوں، جنگلی پھولوں، پیڑوں، بیلوں، کھیت کھلیانوں، برف، ساون بھادوں کی اُودھی گھٹاؤں اور فطری موسم سے ہے۔ یہاں کے باشندوں کی جمالیاتی حِس اور اس سے اخذ کردہ لذت پر زیست کا خاصا مدار رہا ہے۔ محبت اور عشق کا تصور یہاں زیادہ تر پاکیزہ ہے اور جسمانی ہوس سے پرے روح کی فرحت اور روحانی جلا کی خاطر جذبات پاکیزہ ہیں۔ لوگوں کی بھاری اکثریت سیاسی بحران کا شکار ہے اور سماجی شکست وریخت کے المیے کے مضامین معاصر شاعری میں غالب نظر آتے ہیں۔

اطلاقی مثالیں: مذکورہ تہذیبی وثقافتی عناصر کی بعض اطلاقی مثالیں میں یہاں آپ کے سامنے رکھتا ہوں: پیر پنچال کے گاؤں اور دیہاتوں میں زراعت سے متعلق جو رسم و رواج خاص رہے ہیں اور جن عناصر سے اس خطے کی تہذیب تشکیل پذیر ہوئی ہے۔ان میں سے ندی، نالوں سے جُڑی ہوئی ان کی روایتی زندگی اور ان کی شفافیت، ہرے کھیتوں میں کسانوں کا مل کر لوک گیت گاتے ہوئے کاشت کاری کی رسومات کا نبھانا ہے۔کسانوں کا آپس میں مل کر ٹولیوں کی شکل میں بیلوں کے ذریعے کھیت کھلیانوں میں کاشت کاری کی روایات کو پورا کرنا، جوانوں اور ادھیڑوں کا بزموں اور دیہاتی محفلوں میں لطیف لوک گیت اور دلچسپ سننے سنانے کی محفل کو سجانا ہے، کھیتوں میں کام کرنے والے کسانوں کیلئے الھڑ دو شیزاؤں اور پازیب پہنے ہوئے عورتوں کا کھانا پانی لے کر آنا جانا، اسی طرح اکھاڑے میں چھبیلے پہلوانوں کا کشتی کیلئے نکلنا۔ان سب تہذیبی عناصر کو یہاں کے ایک شاعر پرویز ملک نے اپنی ایک نظم میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔مگر عصری تقاضوں کے سبب بدلتی ہوئی تہذیب کے المیے کا احساس بھی پرویز ملک کی نظم میں ایک کسک بن کر ابھرتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ ماضی کی بازگشت کے اسلوب کی جمالیات اپنا جادو جگاتی ہے۔ان کی نظم " گاؤں سے آگے " کے چند بند ملاحظہ ہوں:

فضا میں بانکپن نہ نُزہت و مستی گھٹاؤں میں
پرندوں کی دلآویزی نہ بُوے گُل ہواؤں میں
کہیں پازیب کی چھن چھن نہ الھڑ پن اداؤں میں
میں اپنے گاؤں سے شاید کہیں آگے نکل آیا
ہرے کھیتوں میں نہ کوئی رسیلے گیت گاتا ہے
نہ ندیا یار البیلا کوئی بنسی بجاتا ہے
نہ بیٹھا چھت پہ کوئی دور تک نظریں بچھاتا ہے

میں اپنے گاؤں سے شاید کہیں آگے نکل آیا
کہیں کھیتوں میں وہ بیلوں کا اُچھلنا نہیں دِکھتا
کسانوں کا وہ بن کر ٹولیاں چلنا نہیں دکھتا
چھبیلوں کا اکھاڑوں میں وہ مچلنا نہیں دِکھتا
میں اپنے گاؤں سے شاید کہیں آگے نکل آیا
نہ تپتی دوپہر میں سوجھتی ہے چھاؤں پیڑوں کی
نہ سجتی ہے کہیں محفل جوانوں کی ادھیڑوں کی
کہیں نرمی محبت کی کہیں سختی بکھیڑوں کی
میں اپنے گاؤں سے شاید کہیں آگے نکل آیا

(غیر مطبوعہ)

یہاں انسانوں کا اکثر بچپنہ، نانی، دادی، ندی، نالوں، دریا، قدرتی چشموں، کھیل کے چھوٹے چھوٹے میدانوں یا گھر کے آس پاس کھیتوں میں گذرتا رہا ہے۔ بچے کبھی نانی، دادی کے گھر کھیلا کرتے تھے، کبھی دریا، ندی کے پانی میں، دوستوں کے ساتھ نہاتے، مچھلیاں پکڑتے (اس کا مطلب یہ نہیں یہاں کوئی مچھواروں کا خاندان آباد ہے بلکہ یہ شوقیہ طور پر بچوں کی ایک دلچسپی ہے)، کاغذ کی ناؤ بنا کر پانی میں ڈالتے کھیلتے رہا کرتے تھے۔ کبھی کھیت میں گلی ڈنڈا کھیلتے گزارتے تھے، کبھی ان کا وقت پانی کے کنارے ریت سے چھوٹے چھوٹے مکان، پُل، راستے بنانے میں صرف ہو جایا کرتا تھا۔ لیکن یہ سارے کھیل قصۂ پارینہ کا حصہ بن کے رہ گئے ہیں۔ اب زمانہ بدل چکا ہے۔ گھر سے باہر نکلنے میں بچے بھی خوف زدہ ہوتے ہیں اور والدین کی تو جان ہی نکل جاتی ہے۔ وہ فرحت و شادمانی اور بے خوف زمانے اب نہیں رہے اور نہ ہی ندی، نالوں کے آس پاس کھیلنے کی اتنی کشادہ جگہ رہی ہے۔ کہیں مکان کہیں دُکان، کہیں سرکاری بلڈنگ، فوجی چھاؤنی اور کہیں

سیلاب کی مار۔اس پُرانی تہذیب کو بعض معاصر شعرا نے دلی کسک کے ساتھ اپنے ذہن کے پچھلے حصے میں چھپی ہوئی بچپن کی تصویروں کو بڑی حیرت وآہ کی آمیزش سے یاد کرتے ہوئے اپنی شعری تخلیقات میں ڈھالا ہے۔ پھر خود ہی اس کی تغیر پذیری پر دلیل پیش کرتے ہوئے خود کو مطمئن کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔اس ضمن میں پرویزؔ ملک اور شیخ خالد کرار کی نظمیں پیش کی جاسکتی ہیں۔اولاً پرویزؔ ملک کی نظم "یادِ بچپن" کے چند بند ملاحظہ ہوں۔:

میرے محسن ایک یہ احسان کر
جا کہیں سے ڈھونڈ لا بچپن میرا
دیکھنا نانی کے گھر سویا کہیں
دیکھنا پیڑوں تلے بیٹھا کہیں
دیکھنا چچا کے آنگن میں کھڑا
دیکھنا کھیتوں میں گلی ڈھونڈتا
میرے محسن ایک یہ احسان کر
جا کہیں سے ڈھونڈ لا بچپن میرا
دیکھتے آنا ندی کے پار بھی
ساتھ ہونگے چند اس کے یار بھی
ریت کی ہوگا بناتا ڈھیریاں
خونچکاں ہونے کو ہونگی انگلیاں
میرے محسن ایک یہ احسان کر
جا کہیں سے ڈھونڈ لا بچپن میرا

(غیر مطبوعہ)

اب شیخ خالد کرار کی نظم "یہ دریا رخ بدلتا جارہا ہے" کے چند بند ملاحظہ ہوں:

''ہمیں سب یاد ہے / جب گھر سے نکلتے تھے / تو دریا میں پہنچنے میں / کوئی فرلانگ بھر کا فاصلہ تھا / کنارے پر عجب سبزہ اگا تھا / اور سبزے سے عجب آوازیں آتی تھیں چرندوں کی / بھیگی ریت پر ہم / نقشے بناتے تھے، مٹاتے تھے / لہروں سے اٹھکیلیاں کرتے تھے ہم / اور اپنے اپنے علاقے بانٹ لیتے تھے / کبڈی کھیلتے تھے / کھیل کے ہر قائدے کو مانتے تھے / کاغذی ناؤ بناتے تھے / اور انہیں کنارے کی چھوٹی آبجوؤں میں بہاتے تھے / ریت بھرتے تھے ناؤ میں / اور کاغذ کی طاقت آزماتے تھے / جو تھک جاتے تھے ہم / تو کنارے سے کوئی فرلانگ بھر / گھنے سائے میں جا کر / بے سروپا ہانکتے تھے / ہمیں سب یاد ہے لیکن / ہمارے نونہالوں کو / یہ سارے تجربے عنقا / چلو اچھا ہے! ہر ایک عہد کے اپنے تقاضے ہیں / مگر تشویش یہ ہے کہ / ہمارے گھر سے دریا تک / جو فرلانگ بھر کا فاصلہ تھا / گھٹ رہا ہے / یہ دریا کٹ رہا ہے۔'' (خالد کرار: دُرودص ۱۹۷)

اسی تناظر میں، کے۔ ڈی۔ مینی، کی ایک غزل کا یہ شعر بھی خاصے کی چیز ہے:

ریت ہی رہ جائے گی دور تک
تیز دریا تو چڑھ کر اتر جائیں گے
(مشمولہ: ہمعصر شعری انتخاب نمبر، شیرازہؔ)

اس علاقے میں جو پھل پائے جاتے ہیں ان میں سے بعض کو سال بھر بسا اوقات لوگ کھاتے رہتے ہیں یا در دِسر کے لئے اور شب برات وشب قدر یا کسی تہوار کے موقع پر یا موسم سرما میں زعفرانی قہوہ پیا جاتا ہے۔ یا عید کے روز جو پکوان اور شیرینیاں تیار کی جاتی ہیں، ان میں سے بعض کا بیان ذیل کے کلام میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

توتلی سی ہے اُسکی زباں
ڈرتا اُس سے سارا جہاں
پل پل مانگے وہ انعام

کبھی آخروٹ کبھی بادام

(روبینہ میرؔ: "چارگُلوں کا میرا گلدان" نظم: آئینہ خیال۔ص ۳۱۴)

روبینہ میر کی ایک نظم ملاحظہ کیجیے:

بر فیلے موسم میں / مضرنہیں ہے/اگر صحیح استعمال کیا جائے---/ بہت ساری بیماریوں پر/استعمال ہوتا ہے/دوائی کے طور پر--/ مضر ہے---/ایسی صورت میں / کہ جب اس کا غلط/ استعمال کیا جائے/ یعنی/ زعفران کے کاشت کار/ یہ سوچ کر/اُس کا استعمال کریں/ کہ یہ ---/ ہمارے ہاتھوں کی پیداوار ہے/ہم اُسے جب ----/جب چاہیں ---/استعمال کر سکتے ہیں ----/ویسے تو/پوری دنیا میں / مشہور ہے/ کشمیر کا/ "زعفرانی قہوہ"(روبینہ میر:تفسیرِ حیات۔ص۔۷۰۔۱۶۹

نظم عید:

عید پھر آ گئی----

پک رہی سیویاں، یخنیاں

چمکتی پیالیاں، تھالیاں

بھینی خوشبو کو ہر سُو ہوئے۔(خورشید بسملؔ:ابر نیساں۔ص۔۱۰۸)

نظم احساسِ ندامت

"اس سے پہلے تو ---/ کبھی ایسا نہیں ہوا / تو پھر-----/ آج یہ اچانک کیا ہوا---؟/ کہ یہ/" زعفرانی قہوہ" /جو میری طبعیت کو راس نہ آیا/ بلکہ اس سے پہلے بھی/میں پیتا آیا ہوں" (روبینہ میرؔ:تفسیرِ حیات۔ص۱۰۶)

یہاں کے علاقائی باشندوں کی اکثر آبادی مذہبی اعتبار سے واحدانیت پر ایمان رکھتی ہے یعنی مسلمان ہیں۔لوگ ایک خدا کی عبادت کرتے ہیں ۔لیکن بعض اور روایات ایسی بھی ہیں جو ان کے تصورات میں ضمنی طور پر شامل ہیں۔جیسے صوفیا یا اولیاے کرام کے مزارات

کی حاضری، ان اولیا کو وسیلہ بنا کر لوگ خدا سے دُعا کرتے ہیں۔ یہاں کی سرزمین یعنی ریاست جموں کشمیر رشیوں، پیروں، فقیروں وغیرہ کی زمین رہی ہے۔ یہاں کے لوگوں کا یہ معمول رہا ہے کہ وہ باطنی بیماریوں کے اعلاج کے لیے ان صوفیا سے رجوع کرتے رہے ہیں۔ اگر کوئی اولاد کی نعمت سے محروم رہا ہے تو وہ ان کے آستانوں پر جا کر ان کا وسیلہ لے کر خدا سے دُعا کرتا رہا ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ یہ مقدس مقامات ایسے ہیں، جہاں پر خاص خدا کی رحمت ہوتی ہے، ولیوں کی نیکی اور ان کے روحانی درجے کے سبب۔ لہٰذا یہاں پر جو خدا سے مانگا جائے وہ رد نہیں کیا جاتا۔ اس امید کے ساتھ وہ ان کے آستانوں کی طرف رجوع کیا کرتے رہے ہیں۔ لیکن عوام میں بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو، جوتشیوں کے زائچے پر بھی اعتماد رکھتے ہیں۔ اس لئے وہ ان سے مہورت اور اپنی قسمت کے ستاروں کی گردش کی جانکاری کے لئے بھی رجوع کرتے رہے ہیں (میں اس سے بحث نہیں کر رہا ہوں کہ کیا صحیح ہے اور کیا غلط) لیکن یہ خیالات اور تصورات صرف مقامی نہیں ہیں بلکہ برصغیر اور بعض دیگر ممالک میں بھی پھیلے ہوئے ہیں۔ ہاں معاصر شعرا کے یہاں بعض ایسی لفظیات اور علامتیں یا مخصوص علاقوں کے نام لیے گئے ہیں۔ جس سے ان کی علاقائیت واضح ہو جاتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیں احمد شناس کی نظم "ماں اور کتاب" سے چند سطریں:

" تیرے ہاتھوں کا کرشمہ ہے تمام / تو نے نمناک پہاڑوں سے کہیں / چُن کے لائی تھی میرے جسم کی مٹی جیسے / اور پھر درد کے پیار کے / سانچے میں مجھے ڈھالا تھا۔ یہاں قطرے میں ہے دریا / تو ہمالہ ہے کسی رائی میں / کھا کے ٹھوکر نہ تو گر جانا کہیں کھائی میں ۔" (شیرازہ: معاصر اُردو نظم نمبر۔ ص ۹-۲۰۸)

شیخ خالد کرار کی نظم ہے "مداری":

"اور چپ پہاڑوں سے پرے
ریتیلے ٹیلے پہ جا بیٹھوں میں

اور روزِ ازل سے آگے
مجھ میں ہر آن مچا رہتا ہے
شور اندر کا سنوں
اپنا انکار کروں
اور
لا
کروں"
(کلچرا کیڈمی: شیرازہ: معاصر اردو نظم نمبر۔ص۔۳۶۷)
روبینہ میر کی ایک نظم ہے "جنتِ کشمیر":
ذہن میں جس کی میرے دُھندلی سی اِک تصویر ہے
کوئی بتلائے کہ کیا یہ جنتِ کشمیر ہے۔۔۔۔۔۔؟
رشیوں، پیروں، فقیروں اور ولیوں کی زمیں
روز و شب جھکتی تھی جس پر اللہ والوں کی جبیں
دین کی خوشبو سے تھی معمور ارضِ حسیں
درخشندہ برکتِ اسلام سے تھی ہر جبیں
کس قدر بدلے ہیں اب کشمیر کے رسم و رواج
کیا سیاست، کیا امامت اور کشمیری سماج
صوفیت، کشمیریت اور شریعت کا مزاج
ڈھونڈنے سے بھی نہیں ملتے ہیں اُن کے نقش آج
(روبینہ میر: آئینہ خیال۔ص۔۸۷۔۲۸۶)

خالد کرار کے درج ذیل اشعار بھی اس حوالے سے اہم ہیں:

میں خانقاہ میں جلتا ہوا چراغ نہیں
اندھیرے موڑ پہ ہوں، راستے میں جلتا ہوں
کہا تھا کس نے کہ کتبے پڑھو مزاروں کے
تمہارا کام تو قبریں شمار کرنا تھا
طاق پہ ہوں مدّت سے
گویا اک صحیفہ ہوں
(خالد کرار: ورود۔ ص۔ ۴۹، ۵۲، ۵۶)

روبینہ میر نے اپنے بیٹے کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ پیر کے در کا صدقہ ہے:

دوسرا بیٹا ہے فیضان
وہ ریحان سے بھی شیطان
پکڑوں میں اِس سے بھی کان
پیر کے در کا صدقۂ جان
(آئینہ خیال۔ ص۔ ۳۱۶)

پیر وفقیر سے وابستہ یہ بند بھی ملاحظہ ہو:

واہ رے میرے فتح پور
واہ رے میرے فتح پور
رہے یہاں اِک ناگا فقیر
نام ہے اس کا سائیں بشیر
بات اُس کی پتھر پہ لکیر
کاملِ ولی ہے میرا پیر

(روبینہ میرؔ: آئینہ خیال۔ص۔۳۲۸۔۳۲۷)

خورشید بسملؔ کی ایک مختصر سی نظم عوامی توہمات کے حوالے سے اہم ہے:

سنہ پچاسی جوں توں کر کے گزر گیا/ سنہ چھیاسی آیا ہے/ جانے بسمل صاحب کب آئیں گے؟/ چلتے، گیان جوتشی سے ملتے/ میں اس سے پوچھتی/اب کے برس کیسے گزرے گا؟(ابرنیساں۔ص ۶۳)

بعض لوگوں کے شعور میں یہ وہم بھی جگہ بنالیتا ہے کہ اگر کوئی مکان خالی ہے یا مکان کا کوئی حصہ غیر آباد ہے تو اس میں جن، بھوت یا دیگر بلائیں آ کر بس جاتی ہیں۔توہمات کے اس حصے کو شیخ خالد کرار کی ایک آزاد غزل کا حصہ اور جاوید راہیؔ کا ایک غزلیہ شعر اس طرح بیان کر رہا ہے:

گھر کے پچھواڑے اندھیرے میں کوئی رہتا ہے

کوئی شئے بولتی ہے۔

(شیخ خالد کرار: ورود۔ص۱۱۲)

اس میں آ کر کوئی اور بلا بس جائے

دل کا ویرانہ ابھی اتنا پرانا بھی نہیں

(جاوید راہیؔ)

یہاں کے تہذیبی عناصر میں ایک خاص بات یہ بھی ہے کے گھروں کی بزرگ خواتین (بوڑھیاں) سویٹر یا رومال بُننے اوران پر موتی لگانے یا موتیوں کی مالا پرونے میں مصروف رہا کرتی تھیں۔موسم سرما میں جب یہاں کے باشندوں کی ہڈیاں ٹھنڈ سے ٹھٹھرنے لگتی ہیں تو لوگ برفیلے پہاڑی علاقوں میں کانگڑی کا استعمال کرتے ہیں۔اسی طرح اگر یہاں کے باشندوں کے حسن و جمال کے ذوق کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ فطری گل بوٹے، برفیلے پہاڑ، سبزہ وشاداب کھیت، میدان، سرسوں کے پودوں، چنار کے درختوں اور دیگر

یہاں کے پیڑ پودوں ، ندی ، نالوں کو دیکھ کر ان کی حِس جمال بیدار ہو جاتی ہے۔ان کی جمالیات میں ڈھوکوں کے میدان اور ڈھوک میں دھند کی اودھی گھٹاوں میں محبوب کی دل فریب اداؤں کو بہت یاد کیا جاتا رہا ہے۔گرجن،مستان درا اوران جیسی دیگر ڈھوکوں کے ماحول وفضا کا ذکر کر کے معاصر شعرا نے ڈھوکوں کی فطری،صاف وشفاف زندگی اوران مقامات پر محبوب کا مویشیوں کی نگہداشت کے لئے ہرے بھرے ڈھوکوں میں جگہ جگہ نشیب وفراز میں اترنے چڑھنے اوراس کی الھڑ جوانی کی جمالیات کی جانب اشارہ کیا ہے اس ضمن میں لیاقت نیّر کے چند اشعار اور پھر شیخ خالد کرار کی ایک نظم خاص طور پر ملاحظہ کیجیے:

تیرے بن سب خالی ہے
گرجن اور مستان وغیرہ
پھول سب مُرجھا گئے ہیں
خالی ہیں گلدان وغیرہ
میں اس کی کرامات سے محروم رہا ہوں
وہ اُودھی گھٹا تھا تو میرا گنبدِ جاں آگ
افلاک سے اونچا میرا چمن
یہ کلیاں پھول وسرو وسمن
یہ سُنبل وریحان یہ سُوسن
یہ نرگس ولالہ کا ہے وطن
ہیں قدم قدم گلزار یہاں
اک نگر ہے یہ گلدانوں کا
گلبار چمن ارمانوں کا

بیدار وطن مستانوں کا

(ڈاکٹر لیاقت نیر: غیر مطبوعہ)

اب شیخ خالد کردار کی نظم "نہیں اب عشق" ملاحظہ ہو:

''کبھی ہم چاندنی راتوں میں نہائے تھے / کبھی ہم وصل کے لمحے / گنا کرتے تھے چاہت سے / کہ جیسے بڑی بوڑھیاں موتیوں کا ہار محنت سے پروتی ہیں / چناروں کے تنے شاید ہوئے ہیں / لپٹ کر چاندنی راتوں میں ہم اکثر نہاتے ہیں / بدن جب کسمسائے / مگر یوں ہے کہ اب / باہر زرد جاڑا شور کرتا ہے / پہاڑوں سے برف اک مہرباں غازے کی صورت / وادیوں پر جب اُترتی ہے / ہمارے درمیاں اک کانگڑی کا فاصلہ ہے / پر لگتا ہے کہ جیسے اک ہمالہ برف کی دیوار بن کر ایستادہ ہے / نہ ویسے خواب آتے ہیں نہ اب کے یہ بدن ہی کسمساتے ہیں۔ (خالد کرار : وُرود ۱۵۵۔۱۵۴)

دیگر شعرا کے یہاں بھی جمالیاتی حس اور اختصاصِ جمال ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

ان بستیوں میں شہر کی میں ڈوب ہی گیا
بستے جہاں تھے جھونپڑوں والے غریب سے

(فدا راجوروی، شیرازہ: ہم عصر شعری انتخاب۔ص۔۲۵۷)

سایہ، سایہ خواب تھے صابرؔ چناروں کے تلے
سایہ ، سایہ گل رُتوں کی سائبانی دیکھ لی

(صابرؔ مرزا: شیرازہ: ہم عصر شعری انتخاب۔ص۔۲۱۷)

لہو بھی لمس بھی جس کا عزیز ہے مجھ کو
اُگا ہے مجھ میں وہ برگِ چنار ایسا بھی

(ایضاً: شیرازہ: ہم عصر شعری انتخاب۔ص۔۲۲۰)

رات کاٹی ہے پیڑوں تلے

راہ میں تیرا گھر کس لئے

(پرویز ملک: غیر مطبوعہ)

یاد کر لینا چناروں پر پرندوں کا ہجوم
اور کتبوں پر پُرانے گوشوارے دیکھنا

(خالد کرار: دُردو۔ص۔۶۰)

دل کے ویرانے میں سرسوں پھوٹی
اور آنکھوں میں ستارے اُترے

(خالد کرار: دُرود۔ص۔۹۸)

تہذیبی عناصر میں محبت و ہمدردی، آپسی بھائی چارگی اور حسد ونفرت کا جذبہ بھی شامل ہے۔ یہاں کے اہلِ نظر اور ذی شعور لوگ انسانی ہمدردی اور ہندو پاک کی باہمی دوستی و محبت کے ہمیشہ خواہاں رہے ہیں۔ باہمی علاقائی برادریوں کی محبت اور بین الاقوامی اتحاد کے لئے نیک خواہشات خورشید بسمل کے کلام میں ملاحظہ ہوں:

نظم ''نغمہ اتحاد''

گوجر، کشمیری، پہاڑی اتحاد
زندہ باد جی زندہ باد
اس نعرے میں شان ہماری
عزت، عظمت، جان ہماری
اللہ رکھے شاد آباد
گوجر کشمیری پہاڑی اتحاد
آ ؤ سارا ہتھ ملا واں
اَس سارے گھنڈ ،کھیر ہو جاواں

بسمل دِیوأن ساءرنی ناد

گوجر، کشمیری، پہاڑی اتحاد

زندہ باد جی زندہ باد

(ابرنیساں:۔ص۔۱۰۳)

صرف تجھ کو ہی دوں صدا مولا

تجھ سے ہے یہ مری دُعا مولا

پاک، بھارت میں دوستی کردے

میرے کشمیر کو بچا مولا

(مناجات: خورشید بسمل، ابرنیساں۔ص۔۳۶)

علاقائی تہذیبی عناصر میں یہاں کی مختلف زبانیں اور بولیاں بھی شامل ہیں۔جن کا اثر یہاں کے شعر و ادب میں صاف دکھائی دیتا ہے۔اول تو اُردو شاعری کے میں علاقائی لفظیات کی موجودگی۔دوم مادری بولیوں کے سبب علاقے کے بعض معاصر شعرا کے یہاں وہ ترکیبی بندش نہیں جو اہل زبان کے یہاں ہوتی ہے۔بل کہ ان کی ترکیبی بندش میں جھول اور ڈھیلا پن ہے اور ترکیبی جملوں میں لفظیات کی تقدیم و تاخیر کا در و بست خاصا خام معلوم ہوتا ہے۔جس سے کلام کی شعریت پر بہت بُرا اثر پڑتا ہے۔اگر کوئی اہل زبان ان کے کلام کا مطالعہ کرے تو اس کی ادبی شعری اور تنقیدی روح ضرور مجروح ہوگی۔اس کی چند اطلاقی مثالیں ملاحظہ کیجیے:

''بددُعا'' ایک نظم ہے،جس میں مخاطب کے لیے لفظ''آپ''فاعل کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس فاعل کے لیے فعل واحد برتا گیا ہے۔جب کہ اردو ادب میں فعل واحد 'تو' یا 'تم' ضمیر یا دیگر واحد ضمیروں کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔حالاں کے ہماری اردو تہذیب میں کسی کے لیے لفظِ''آپ'' کا استعمال کیا جائے تو اس کا اخلاقی اور تہذیبی تقاضا

یہ کہ فعل بلحاظِ ادب جمع استعمال کیا جائے۔ یا اس کے احترام کے لیے دوسرے تعظیمی فعل لائے جائیں۔ نظم کا حصہ پیش ہے:

''اتنے دکھ دے کر بھی۔۔۔۔؟/ کیا۔۔۔۔؟/ من نہیں بھرا/ آپ کا/ جو/ اب ایسی بددعا دے رہے ہو''(روبینہ میرؔ: تفسیر حیات ،ص ۷۰)

یہ علاقائی بولیوں اور مقامی تہذیب کا اثر ہے۔ ذیل کے اشعار بھی ملاحظہ کریں ان کی ترکیبی بندش کس قدر ڈھیلی ہے:

جانے والو مبارک ہو حج کا سفر، ابر رحمت رہے آپ کا ہمسفر
آپ خوش بخت ہیں منزلیں پا گئے، ہم یوں ہی زندگی رولتے رہ گئے
(سفر حج ،نظم: خورشید بسملؔ: ابرنساں ص ۸۷)

کیا بتلائیں اس بستی میں ہیں کتنے دیوانے لوگ
راتوں رات بدل جاتے ہیں جانے اور پہچانے لوگ
(غزل، خورشید بسملؔ: ابرنساں۔ص۔۶۳)

اس شعر میں ڈھیلی ترکیبی بندش کے علاوہ لفظ ''اور'' زائد ہے جس کی وجہ سے شعر میں اور جھول پیدا ہوئی ہے۔

چند شعر اور دیکھیے جن میں لسانی اور ترکیبی تقدیم وتاخیر کے سبب شعر، شعریت سے نکل جارہے ہیں۔ اگر ان کو نثر ہی مان لیا جائے تو بھی ان کی ترکیبی تقدیم وتاخیر لسانی اور ادبی لحاظ سے سامع یا قاری کے ذہن ومزاج پر گراں گذرے گی۔ ان کے سننے یا پڑھنے سے طبیعت کو کراہت محسوس ہوتی ہے۔ آنے والے کلام پر علاقائی لسانی لہجات بہت زیادہ اثر انداز ہوئے ہیں۔ اگر تخلیق کار لکھنے کے بعد اُس پر ہر زاویے سے غور وفکر کریں، تراش خراش کریں، اساتذۂ فن سے اصلاح لیں تب اپنے نتیجۂ فکر کو منظر عام پر لائیں تو شاید یہ لسانی خامیاں دور ہوجائیں۔ ممکن ہے ان کی زودنویسی کے سبب یہ عیب در آتے ہوں۔

کلام ملاحظہ ہو:

کیا کیوں روبینہ دل ہیں غم میں سب ڈوبے ہوئے
اور چہروں پر برابر بے بسی ہے ہر طرف

(روبینہ میرؔ: تفسیر حیات۔ص۔۶۳)

اس شعر کے پہلے مصرعے میں اگر انہیں کے برتے ہوئے لفظوں کی تقدیم وتاخیر ہلکے سے تغیر کے ساتھ اس طرح کی جائے تو شعر کی ترکیب قدرِ مناسب ہوسکتی ہے۔

"اے روبینؔہ کیوں دل ہیں غم میں سب ڈوبے ہوئے
اور چہروں پر برابر بے بسی ہے ہر طرف"

ابھی بھی اس میں لفظ "سب" زائد ہے۔اس کو حذف کیا جا سکتا ہے۔اس کی بندش اور چُست کی جاسکتی ہے:

"اے روبینؔہ کیوں ہیں دل غم میں ڈوبے ہوئے
اور ہے چہروں پر برابر بے بسی ہر طرف"

اس کو اور بدلا جاسکتا ہے:

"کیا کہوں روبینؔہ دل ہیں غم میں ڈوبے ہوئے
اور چہروں پر بے بسی ہے ہر طرف"

اس شعر کی قرات میں جو رخنے پیدا ہورہے تھے وہ اب قریب قریب دور ہو چکے ہیں،شعر میں روانی پیدا ہوگئی ہے اور کلام ژولیدہ بیانی کا شکار بھی نہیں رہا۔

کبھی دھوکا نہیں دیتے زمانے کو وہ روبینؔہ
یہاں جو صاف گو ہیں اُن کو مکاری نہیں آتی

(غزل: تفسیر حیات۔ص۹۸)

مصرعِ اول کی شعری ترکیبی ترتیب اس طرح کی جاسکتی ہے:

ع
''کبھی دھوکا نھیں دیتے روبینہ وہ زمانے کو''

'' مفہوم جو تھا بات کا وہ جان تو گئے

صد شکر تھی جو ان کی خطا مان تو گئے''

(غزل:تفسیر حیات۔ص ۶۳)

اس شعر کے دونوں مصرعوں میں شعری ترکیب کی ترتیب شعری مزاج پر گراں گزر رہی ہے۔ یہ شعر اگر یوں ہوتا تو غنیمت سمجھا جاتا:

ے '' مفہوم تھا جو بات کا وہ جان تو گئے

صد شکر ان کی تھی جو خطا مان تو گئے''

پیر پنچال کی ایک معاصر شاعرہ ہیں۔جنہوں نے ''ہائر سکنڈری فتح پور'' ایک نظم لکھی ہے۔ یہ نظم علاقائی تہذیب وثقافت کو پیش کرتی ہے۔لیکن اس نظم میں ایک بند ایسا ہے جس میں اسکول کے پھولوں اور اس کے ماحول کو پیش کیا گیا ہے،لیکن اس نظم کو جس علاقے سے منسوب کیا گیا ہے،اس علاقے میں کیا؟اس پورے خطے میں ''کنول'' کا پھول کہیں اُگتا ہی نہیں ۔لیکن انہوں نے صرف قافیہ کی تال ملانے کے لئے لفظ ''کنول'' کو مصرع میں بیٹھا لیا ہے۔شاعری میں اس بات کی گنجائش تو ہے کہ ضرورت شعری کے مطابق زائد لفظ بھی جوڑا جا سکتا ہے۔لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جس مخصوص علاقے سے منسوب کیا گیا ہے ۔اس علاقے میں اُس کا وجود عنقا ہے۔اس نظم کے دو بند ملاحظہ ہوں:

واہ رے میرے فتح پور

واہ رے میرے فتح پور

کتنا اچھا ہے اسکول

رنگ برنگے اس میں پھول

کہیں گلاب تو کہیں کنول
یہ قدرت کے تحفے انمول
دریا کنارے یہ اسکول
گرمی میں تو ملے سرور
سردی میں کرتا ہے ملول
فطرت کے اپنے اصول
واہ رے میرے فتح پور

(روبینہ میرؔ، آینہ خیال۔ص ۲۸۔۳۲۷)

ہاں اگر ''کنول'' کوعلامت کے طور پر یہاں لیا جائے۔کہ اس کی مراد فطرت نگاری سے بدل کر طلبا اور اساتذہ کے مختلف مذاہب وتہذیب اور رنگ ونسل مراد لئے جائیں تو کسی خاص سوچ ،فکر یا رویے پر معنوی طور پر دلالت کرسکتا ہے۔اس طرح کے سینکڑوں شعر پیر پنچال کے معاصر شعرا کے کلام سے پیش کئے جاسکتے ہیں۔جن میں علاقائی بولیوں کے اثرات نمایاں ہیں جوان کے کلام کی بندش،ترکیب اور فطرت نگاری پر سوال اُٹھا سکتے ہیں۔تخلیق کاروں کو بھی اپنے کلام پر اس حوالے سے غور وفکر کر کے تنقیدی نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔آل احمد سرور نے بہت درست کہا ہے:

''تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے جس میں پیداوار کی کثرت ہے، موزونیت اور قرینے کا پتا نہیں۔'' (تنقید کیا ہے،ص۔۱۵۲)

راقم التحریر ادب کا ایک طالب علم ہونے کی حیثیت سے پیر پنچال کی علاقائی تہذیب کی ادب میں موجودگی اور ادب کو زمینی سطح سے جوڑنے کے لئے چند تجاویز رکھتا ہے۔سُوسن ،نسترن،شمشاد، دریائے نیل، دجلہ اور دیگر غیر ریاستی یا غیر ملکی دریاؤں کو ادب میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ خطے میں بہنے والے دریا، ندی، نالے، آبشار،گل بوٹوں، درختوں،

اور پیڑوں کو علاقائی تہذیب کے ساتھ آفاقی نظریے میں پیش کئے جانے کی ضرورت ہے۔ ہمارے ادب میں ایسے گلوں، پودوں اور دریاؤں وغیرہ کا بیان ملتا ہے جن کو ہم نے کبھی دیکھا ہی نہیں جس کے سبب کلام مشاہدہ سے خالی اور حسِ انسانی سے عاری معلوم ہوتا ہے ۔اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ادب کو آفاقی کے بجائے علاقائی بنا دیا جائے، بل کہ معنی یہ ہے کہ علاقائی تشبیہات، استعارات اور یہاں کے پھول، پودوں، دریاوں، جھیلوں، (سروں وغیرہ) کو بھی اس طرح علامت کے طور پر برتا جائے۔ جس میں تخلیق کار کا اپنا مشاہدہ، تجربہ اور احساس بھی شامل ہو اور معنوی حیثیت سے وہ ایسا آفاقی ہو کہ علاقائی ہو کر علاقائی معنی میں محدود نہ رہے۔ (جیسے نیل، دجلہ، طور، گنگ وجمن و کربلا وغیرہ) تلمیحی واقعات کو قصے کے طور پر نہ پیش کیا جائے بل کہ عصری حسیّت میں اس طرح ڈھال کر اسے مہمیز کیا جائے کہ واقعہ تو تاریخی ہو لیکن عصری حسیّت کی نمائیندگی کرتا ہو۔ اس علاقے کے بعض پھولوں، پودوں اور پانیوں وغیرہ کی میں نے تشبیہی اور علامتی مشابہت کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر ہمارے یہاں کے شعرا انہیں اپنے کلام میں تخلیقی شعری مزاج کے مطابق فنی ہنر مندی کے ساتھ برتیں تو علاقائی تہذیب و ثقافت ہمارے ادب میں آ کر عظمت حاصل کرسکتی ہے۔ ذیل میں پھولوں، پودوں اور پانیوں وغیرہ کی مشابہت کا ایک خاکہ پیش ہے ملاحظہ ہو:

۱) **آبشار پر ہری ٹہنی**: ۔گرتے بہتے ہوئے آبشار پر وہ جُھکی ہوئی ٹہنی جو پانی کے اُچھل کر بہنے کے سبب آبشار پر حرکت کرتی رہتی ہے۔ اسے محبوب کے رُخ پر بکھری ہوئی زلف سے تشبیہ دی جاسکتی ہے۔ اس ضمن میں وؔلی دکنی کی تشبیہ ''یہ سیہ زلف تجھ زنخداں پر۔ ناگنی جیوں کنوے پہ پیاسی ہے'' سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

۲) **بیسا**: خطۂ پیر پنچال میں ایک پیڑ ایسا ہے جس کی ٹہنیاں / شاخیں اوپر کو جا کر پھر واپس زمین کی طرف لٹک جاتی ہیں، اس کی ہئیت چھتری کی سی ہو جاتی ہے۔ اس پیڑ کا نام''

بیسا'' ہے۔ محبوب کے رُخ زیبا پر بکھری ہوئی زلفوں کو اس سے تشبیہ دی جا سکتی ہے، یا محبوب کی زلفوں کے سائبان کو اس کی چھاؤں سے تشبیہ دی جاسکتی ہے۔ اس ضمن میں سُنبل کی تشبیہ کو بھی مدِ نظر رکھا جا سکتا ہے وَلی کی سراپا نگاری دیکھیں ''سنبل اس کی نظر میں جا نہ کرے۔ جس کوں تجھ گیسوؤں کا سودا ہے''۔

۳) **دیودار / تنگ**: ڈھوکوں کے جنگلات یعنی مرگ میں ایک ایسا طویل اور خوبصورت درخت ہے۔ جس کی شاخوں کی ہیئت اوپر چوٹی کی اَور سے نیچے تنے تک ایسے ہوتی ہے کہ شاخوں کا ترتیب سے ایک دوسرے کے اوپر تنے ہونے کے سبب چھتری سا سائبان بنا ہوتا ہے۔ اس درخت کا نام دیودار یا تُنگ ہے۔ دراز قد محبوب جو فراک یا لہنگا پہنے ہوئے ہو، اس کو اُس پیڑ سے تشبیہ دی جاسکتی یا اس سے استعارہ کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں ''سروٗ'' کے پیڑ کی تشبیہ اور استعارے کو مدِ نظر رکھا جا سکتا ہے۔

۴) **پہاڑ سے قدرتی پھوٹتا ہوا پانی کا چشمہ**: پانی کے چشمے پر عورتیں، دوشیزائیں اور نوجوان لڑکے پانی بھرنے کے لئے آیا کرتے تھے یا اب بھی موسم گرما میں آتے ہیں۔ وہاں پر اکثر طالب و مطلوب ہم کلام ہوا کرتے تھے۔ ''جلوہ گاہِ محبوب'' یا ''جائے وصال محبوب'' کے طور پر شاعری میں اسے برتا جاسکتا ہے۔

۵) **جوگی پھول**: بھادو کے موسم کے بعد جب ہری بھری گھاس اور پھولوں پر خزاں طاری ہونے لگتی ہے۔ قریب قریب اسوج کے مہینے یا اس کے بعد یہ جنگلی پیلے رنگ کا پھول مرگوں میں اُگتا ہے۔ یہ بہار اور خزاں کی درمیانی کڑی ہے۔ ڈھلتی ہوئی جوانی کو اس سے تشبیہ دی جاسکتی ہے۔ بہار پر جب خزاں طاری ہو جائے اس وقت سخت اور خشک موسم میں اس کا اُگنا اور اپنی تر و تازگی کو پیش کرنا، سخت کوشی کی علامت بن سکتا ہے۔ اس ضمن میں نرگس کی تشبیہ اور استعارہ کے طور پر برتنے سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ اقبال نے کہا ہے:

''ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے

بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدور پیدا''

۶) **پھگوڑی کا پھول:** اس علاقے میں درمیانہ گول ہئیت کا ایک پیڑ پایا جاتا ہے جس کو پھگوڑی کہا جاتا ہے۔کہا جاتا ہے اس پیڑ کے اوپر ایک پھول اُگتا ہے جو کسی کو نہیں دکھتا، بہت کم لمحات اس کی زندگی ہوتی ہے،کوئی نصیب والا ہی اسے دیکھ سکتا ہے۔اگر کوئی شخص کم ملے یا بہت دنوں یا برسوں میں نظر آئے تو اس علاقے کے لوگ استعارہ کرتے ہوئے ایسے فرد کو''پھگوڑی کا پھول'' کہہ دیتے ہیں۔اردو شاعری میں ایسے شخص کا استعارہ چاند سے کیا جاتا ہے۔اسی طرح یہاں کی اردو شاعری میں بھی''بھگوڑیے پھول'' کی''گ''اور''ڑ'' کی آواز کو دھیما کرتے ہوئے ایسے شخص کے لئے استعارہ کیا جاسکتا ہے۔

۷) **اُڑ دُھل پھول:** یہ جنگلی پھول گلِ لالہ کے رنگ سے مِلتا جُلتا ہے۔لیکن اسے شوقیہ طور پر کھایا بھی جاتا ہے۔اس کا ذائقہ کھٹا میٹھا ہوتا ہے۔اس کے اُگنے سے جنگل سبزہ زار میں لالہ زار کا رنگ بھرتا ہے۔سختیوں اور تلخیوں کا عادی ہوتا ہے۔گُل لالہ کی طرح اس میں بھی ایک شوخ رنگ کا داغ ہوتا ہے۔بقولِ پرویز ملک' گاؤں دیہات میں بارات اور ڈولی کی شان وشوکت کو دوبالا کرنے کے لئے ایک زمانے تک اُسے استعمال کیا جاتا رہا ہے'۔کسی شخص کے دل میں عشق ومحبت کے داغ سے اُسے تشبیہ دی جاسکتی ہے۔یا اسے سخت کوشی اور قوت ایمانی کے لئے علامت بنایا جاسکتا ہے۔۔،۔۔۔چند اشعار مثالاً پیش ہیں:

لباسِ اہلِ چمن کیوں نہ ہوے سرخ افشاں
ہے غنچۂ گُلِ لالہ شہاب کا شیشہ
(سراؔج)

پردۂ لالہ وگل بھی ہے بلا کا خوں ریز
اب زیادہ نہ کرے حسن کا عریاں کوئی (اصغر گونڈوی)

لالہ و گُل پے جو ہے قطرۂ شبنم کی بہار
رخِ رنگیں پہ جو آجائے تو حیا ہو جائے (اصغر
گونڈوی)

ہوگئی رُسوا زمانے میں کُلاہِ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے، ہیں آج مجبورِ نیاز
(اقبالؔ)

۸) کُچھ کا پھول: جنگل میں جب سب پھول سوکھ جاتے ہیں تب یہ پھول کھلتا ہے۔(اس کے پودے پر میوہ بھی آتا ہے، جس کو لوگ کھاتے ہیں) جب سب پھل ،۔ پھولوں پر خزاں آجاتی ہے تو یہ کھل اُٹھتا ہے۔ مایوسی اور نا اُمیدی کے وقت، '' امید'' کی علامت اس پھول کو بنایا جاسکتا ہے۔

۹) چکّھڑی کا پیڑ: اس علاقے کے جنگلات میں گول پھیلے ہوئے سرو اور طوطے کے رنگ کی طرح ایک خودرُو پودا ہوتا ہے جس کا نام ''چکّھڑی'' ہے۔ اس کی لکڑی سے کنگھی، کنگھا ، چمچہ اور آئینے کے فریم بنائے جاتے ہیں۔ محبوب کے شانہ کے لئے اس پودے کا شعری بیان کیا جاسکتا ہے۔

۱۰) بَرمی کا پیڑ: اس علاقے کے جنگلات میں ایک لال رنگ کی لکڑی کا پیڑ ہوتا ہے۔ اس کی لکڑی کی خصوصیت یہ ہے۔ کہا جاتے ہے کہ اگر اس لکڑی کو سو سال تک پانی میں بھی رکھا جائے تو وہ لکڑی خراب نہیں ہوتی۔ نہ ہی اس میں کیڑا لگ سکتا ہے۔ اس کی عمر بہت لمبی ہوتی ہے۔ کسی مطلوب کی درازی عمر اور اسے صحت مندی کی دعا دینے کے لئے اس پیڑ کی لمبی عمر سے تشبیہ دی جاسکتی ہے اس ضمن میں ''عمرِ خضر'' کی تشبیہ یا تلمیح سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

۱۱) چنار: یہ ایسا پیڑ ہے جو وادی میں خصوصی طور پر اپنے باغ رکھتا ہے۔ لیکن ہمارے پہاڑی

ٹھنڈے علاقوں میں بھی پایا جاتا ہے۔اس کا پھیلاؤ وسیع ہوتا ہے۔ تھکے ماندے گرمی سے پژمُردہ لوگ اس کے سائے میں بیٹھ کر اپنی تھکان دور کرتے ہیں اور اس سے راحت کا سامان مہیا کرتے ہیں۔(دیگر کام بھی اس سے لیے جاتے ہیں) جموں کشمیر کے ادب میں اس کا برتاؤ فطرت نگاری کے طور پر بہت ہوا ہے وادی کے شعرا نے اسے علامت کے طور پر برتا ہے۔ہاں خطۂ پیر پنچال کے ادب میں تخلیقی اور شعری برتاؤ اتنا ہی کم ہے بلکہ صفر کی حد تک کہا جا سکتا ہے لیکن اس کی تلافی اس طرح ممکن ہے کہ محبوب و مطلوب کے قرب کی راحت کو اس کے سائبان سے استعارہ کیا جا سکتا ہے یا تشبیہ دی جا سکتی ہے اور اسے مابعد جدید کے تناظر میں عدم ہجرت کی علامت بھی بنایا جا سکتا ہے۔

۱۲) پیڑ پر برَف: موسم سرما میں پیڑوں، پودوں پر جب برف پڑتی ہے تو اُن کی گُھتی ہوئی شاخیں یا ان کے جوڑ اور پتے، سفید روئی کے گیندوں کی طرح لگتے ہیں۔مطلوب کے ٹھنڈے جوبن کو اس سے تشبیہ دی جا سکتی ہے۔یا جسم میں اُبھرے ہوئے آبلوں کو۔

۱۳) دَریک: ایک ایسا پیڑ ہے کہ اُس کے اوپر ایک ایسا پھل لگتا ہے جس کی بڑی اہمیت ہے۔اگر کسی شخص کے ہاتھ پاؤں میں شگاف یا پھٹن پڑ جاتے تھے تو اس کے چھوٹے چھوٹے دانوں کو پانی میں اُبھال کر ہاتھ پاؤں دھوئے جاتے تھے۔اس سے بہت حد تک شفایابی ہو جاتی تھی۔اس کو صابن اور کلینز کے مقابل بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔جدو جہد اور سخت مشقتوں کے ساتھ جب کسی طالب کو اپنی خستہ حالی کے سبب پیدل چلتے ہوئے ہاتھ پاؤں میں پھٹن یا پاؤں میں آبلے پڑ جائیں۔تو محبوب کے وصال کی شادکامی اسے اپنے پاؤں میں پڑے ہوئے شگاف کی تکلیف کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ایسے ہی طالب یا عاشق کی راحت کے لئے مطلوب کی راحتِ وصال سے اسے تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ یا اس سے کنایہ کیا جا سکتا ہے یا اسے علامت بھی بنایا جا سکتا ہے۔اس ضمن میں فرہاد کے واقعہ سے استفادہ کرنا زیادہ صحیح ہوگا۔غالب نے کہا ہے:

'' کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوے شیر کا ''

یا ایک دوسرے مقام پر غالب نے یوں کہا ہے:

'' ان آبلوں کے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر ''

راقم التحریر کو ان علاقائی پیڑ، پودوں اور موجود گلوں اور پانی دریاؤں پر غور وفکر کرنے کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ میں قریب دو ماہ سے خطۂ پیر پنچال کی معاصر شاعری میں علاقائی تہذیب و معاشرت کے عناصر کی دریافت میں سرگرداں رہا۔لیکن معاصر اردو شعرا کے یہاں علاقائی تہذیب ومعاشرت کی موجودگی یا عکاسی حوصلہ شکن رہی۔اگر دو چند شعرا کے کلام میں بعض علاقائی تہذیبی عناصر نہ ملتے تو مجھے کُلّی طور پر مایوس ہونا پڑتا۔لیکن جو بعض عناصر دریافت کیے ہیں وہ گھاس کے ڈھیرے سے سوئی تلاشنے کے مترادف ہیں۔علاقائی تہذیبی عناصر یہاں کے ادب میں کیوں شامل نہ ہو سکے اس کی چند وجوہ میں تمہید میں بیان کر چکا ہوں ۔اب اس بات پر غور وفکر کرنے کی ضرورت ہے کہ اس کا تدارک کیسے ممکن ہے۔اس سمینار کے منعقد ہونے کے بعد تخلیق کئے جانے والے ادب میں علاقائی تہذیبی عناصر کیسے شامل ہو سکتے ہیں۔اس حوالے سے آج کا سمینار بہت اہم ہے۔شعبۂ اُردو جموں یونیورسٹی اس اعتبار سے اولیت اور اہمیت کا حامل ہے کہ جس نے اس برق رفتار زمانے میں پورے ملک ہی نہیں بلکہ پوری اردو عالمی برادری اور ادبا و شعرا کو ذرا ٹھہرا کر اس مسئلہ پر غور وفکر اور تحقیق کرنے کا موقعہ فراہم کیا کہ ہم اپنے ادب میں، اپنے تہذیبی وثقافتی عناصر کو کس قدر اپنی زمینی سطح سے جوڑ کر شامل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں اس پر غور وفکر کرنے کا موقعہ میسر آیا۔میری تجاویز اسی غور وفکر کا نتیجہ ہیں۔اگر تحقیق کار اور فن کار شعوری طور پر یہ سمجھیں کہ مذکورہ بالا تجاویز میں وہ عناصر موجود ہیں جو ادب میں

شمولیت کے لائق ہیں یا شعری مزاج انہیں قبول کرنے کا متحمل ہے۔ تو اس کی شعوری تخلیق کوشش کی جانی چاہیے۔ یہ بات بھی اپنی جگہ پر بہت حد تک درست ہے کہ ان علاقائی عناصر کو ہر کوئی شاعر شعری اور تخلیقی مزاج میں ڈھال نہیں سکتا۔ بل کہ میری خواہش اور امید ان تخلیق کاروں سے جو اچھے فن کار ہیں اور جن کو شعری مزاج و منہاج کے مطابق اردو شاعری میں مقامی لفظیات اور تہذیب کو جذب کرنے کا فنی ہنر آتا ہے۔ اگر اس کی تخلیق میں شعوری کوشش کی گئی تو ممکن ہے مستقبل قریب میں شکوہ کی گنجائش باقی نہ رہے۔

مصادر:

۱۔ اقبالؔ: کلیات اقبال (مرتبہ: خواجہ عبدالمجید یزدانی) کتابی دنیا دہلی (۲۰۰۶ء)

۲۔ اصغرؔ گونڈوی: کلیات اصغر، فرید انٹرپرائزز، دہلی۔

۳۔ آل احمد سرور: تنقید کیا ہے، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی (۲۰۱۱)

۴۔ خالد کرار: دُرود، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی (۲۰۱۰ء)

۵۔ خورشید بسملؔ: ابرنیساں، مسلم ایجوکیشنل ٹرسٹ بابا غلام شاہ بادشاہ اکادمی، تھنہ منڈی، راجوری (۲۰۱۰ء)

۶۔ روبینہ میرؔ: آئینہ خیال، تاج کمپنی، دہلی، (۲۰۱۳ء)

۷۔ روبینہ میر: تفسیر حیات، میر پبلیکیشنز، بہروٹ، راجوری (۲۰۱۶ء)

۸۔ شیرازہ: معاصر اُردو نظم نمبر، جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز، (۲۰۱۵)

۹۔ شیرازہ: ہم عصر شعری انتخاب نمبر، جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز (۲۰۱۱ء)

۱۰۔ غالب: دیوان غالب (مرتبہ: نورالحسن نقوی) ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ (۲۰۱۲ء)

۱۱۔ محمد حسن: انتخاب سراج اورنگ آبادی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی (۲۰۱۱ء)

۱۲۔ منتخب غزلیں: اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ (۲۰۰۶)

Dr. Mohammad Asif Aleemi
Department of Urdu,
Baba Ghulam Shah Badshah University, Rajouri,
Mobile: 7006142376

محمد محسن

افسانہ 'چوتھی کا جوڑا': ایک مطالعہ

تلخیص: یہ مضمون عصمت چغتائی کے فن اور ان کے شاہکار افسانے ''چوتھی کا جوڑا'' کے عمرانی ونفسیاتی پہلوؤں کو واشگاف کرتا ہے۔ عصمت نے اپنی معرکۃ الآرا افسانہ نگاری کے ذریعے متوسط مسلم گھرانوں کے ان چھپے ہوئے زخموں کی جراحی کی ہے جو تہذیب اور سفید پوشی کے پردوں میں مستور رہتے ہیں۔ افسانہ ''چوتھی کا جوڑا'' محض ایک بیوہ ماں کی محرومی کی داستان نہیں، بلکہ یہ اس معاشرتی جبر اور معاشی استحصال کا نوحہ ہے جہاں ایک لڑکی کی ہستی جہیز اور شادی کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔ بی اماں کی صورت میں عصمت نے اس طبقے کی نمائندگی کی ہے جہاں خوابوں کے رنگین 'چوتھی کے جوڑے' بالآخر موت کے 'سفید کفن' میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہ افسانہ انسانی خود غرضی اور معاشرتی بے حسی پر ایک گہرا تازیانہ ہے۔

کلیدی الفاظ: عصمت چغتائی، متوسط طبقہ، نسوانی نفسیات، سماجی استحصال

عصمت چغتائی کو اردو فکشن میں ایک ممتاز مقام حاصل ہے۔ انھوں نے افسانوں کے ساتھ ساتھ ناول، ناولٹ، خاکے، ڈرامے اور فلمی کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ لیکن ان کا نام افسانہ نگار کی حیثیت سے زیادہ مشہور ومعروف ہے۔ وہ ترقی پسند تحریک کی ایک منفرد افسانہ نگار تھیں۔ ان کے افسانوں میں مسلم خانوادے کے متوسط طبقے کی خواتین کے مسائل بڑے ہی فنکارانہ انداز میں نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوں میں ہمارے معاشرے کے بے کس، نادار اور استحصال کے شکار لوگوں کی عکاسی اور جنسی نفسیات کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ بجز اس کے عصمت چغتائی کے افسانے ترقی پسند تحریک کے نظریات وخیالات کا نمائندہ مرقع بھی ہیں۔

عصمت چغتائی کا جنم ۲۱ اگست ۱۹۱۵ء کو ریاست اتر پردیش کے ایک قدیمی وتاریخی اور بزرگانِ دین کی سرزمین شہر بدایوں میں ہوا۔ ان کی ابتدائی تعلیم اس زمانے کے

معمول کے مطابق گھر سے شروع ہوئی۔ان کے والد بزرگوار مرزا تسلیم بیگ چغتائی ایک اعلیٰ عہدے پر فائز پولیس افسر تھے۔اس لیے گھر کا ماحول نہایت ہی بلند درجے کا تھا اور بڑے بھائی عظیم بیگ چغتائی ایک انسان دوست ہونے کے ساتھ ساتھ بڑے ہی مہذب اور شائستہ اور کھلے ذہن کے آدمی تھے۔عصمت چغتائی کا پورا خانوادہ اعلیٰ تعلیم سے مزین وآراستہ تھا مگر تعلیم نسواں کے سلسلے سے ان کا خاندان ناتواں تھا۔گھریلو نظام زندگی اور روز مرّہ کی ضروریات کی فراہمی کی ذمہ داری گھر کے نوکروں پر ہی تھی۔البتہ گھر کے اسی عدم التفات اور بے توجہی کے باعث عصمت چغتائی کے اندر بچپن سے ہی منکرانہ اور سرکشانہ عناصر پروان چڑھ رہے تھے۔اسی تربیت کی وجہ سے عصمت چغتائی کی پوری زندگی روش شکن رہی ہے۔عصمت چغتائی اپنے دس بھائی بہنوں کے درمیان آخری سے دوسرے نمبر پر تھیں۔ایام طفلی میں ان کا پسندیدہ مشغلہ گھوڑ سواری اور فٹ بال وغیرہ کھیلنا تھا۔عصمت چغتائی چوتھی کلاس تک کی تعلیم عصمت چغتائی آگرے سے حاصل کرنے کے بعد علی گڑھ سے آٹھویں درجے تک کی تعلیم مکمل کیں۔ان کے والدین انھیں گھر گرہستی اور اعلیٰ تربیت سے مزین اور آراستہ کرنا چاہتے تھے لیکن عصمت چغتائی نیا س کے برخلاف اپنے والدین سے بغاوت کی۔اپنے والدین کی مخالفت کرتے ہوئے فاقہ کشی تک کی۔بعدۂ انھوں نے گھر سے بھاگ جانے اور عیسائی بن کر مشن اسکول میں اپنا نام اندراج کرانے کی دھمکیاں دیں۔ان کے اس احتجاج کے سامنے ایک پولیس افسر باپ کو اپنے ارادے ترک کرنے پڑے۔عصمت چغتائی اپنی تعلیم کو جاری رکھتے ہوئے علی گڑھ سے ہی دسویں اور ایف۔اے کے امتحانات اعلیٰ نمبرات سے پاس کیے۔پھر بعد میں وہ اعلیٰ تعلیم کے حصول کی غرض سے لکھنو گئیں اور یہیں سے بی۔اے کی تعلیم مکمل کی۔اس کے بعد انہوں نے علی گڑھ کا رُخ کیا اور علی گڑھ سے بی۔ٹی کا امتحان پاس کیا۔

عصمت چغتائی نے اپنے پیشہ وارانہ زندگی کا آغاز ریاست جاورہ سے برطانوی حکومت کے زمانے میں کی،اس وقت جاورہ کے حاکم ایک مسلمان تھے اور یہیں انہوں نے ایک اسکول میں ہیڈ معلّمہ کے عہدے پر ملازمت اختیار کر لی تھی۔مگر یہاں درس وتدریس کا سلسلہ ایک سال سے زیادہ نہ چل سکا۔بعدۂ عصمت چغتائی ۱۹۳۷ء میں ہجرت کر کے

بریلی (اترپردیش) تشریف لے گئیں اور بریلی کے ایک اسکول میں پھر صدر معلّمہ کی حیثیت سے مقرر ہوگئیں۔ کچھ عرصے بعد عصمت چغتائی تقریباً ۱۹۴۱ء میں ایک اسکول انسپکٹر کی حیثیت سے بمبئی تشریف لے گئیں اور مختصر وقت میں ہی انھیں ترقی دے کر میونسپل اسکول کے سپر نٹنڈنٹ کے بڑے عہدے پر مقیم کیا گیا۔

عصمت چغتائی جس وقت علی گڑھ میں بی۔ ٹی کی تعلیم حاصل کر رہی تھیں، اسی قیام کے دوران شاہد لطیف سے ان کا دوستانہ ویارانہ تعلقات استوار ہو گیا تھا۔ اور بمبئی میں مقیم ہونے کے بعد اس دوستی میں مزید اضافہ ہوتا رہا، علاوہ ازیں دونوں ایک دوسرے کو محبت کی نگاہوں سے بھی دیکھنے لگے تھے۔ بالآخر ۲ مئی ۱۹۴۲ء میں شاہد لطیف اور عصمت شادی کر کے ہمیشہ ہمیش کے لیے ایک دوسرے کے ہو گئے۔ شاہد لطیف نے ہی عصمت چغتائی کو فلمی دنیا کے برگزیدہ شخصیتوں میں متعارف کروایا تھا، وہ خود اسکرین نگار کے ساتھ ساتھ فلم پروڈیوسر بھی تھے۔ عصمت چغتائی اس عہد میں اپنے شوہر کی کئی فلموں کے لیے فلم سازی کی اور جلد ہی مکالمہ نگاری میں انھوں نے ایک اعلیٰ مقام حاصل کر لیا تھا۔ انہوں نے متعدد فلموں کے لیے کہانی اور مکالمے تحریر کئے۔ جن میں ان کی فلم ''ضدی''، ''آرزو''، ''سونے کی چڑیا''، ''گرم ہوا''، ''چھپر پھاڑ''، ''شکایت''، ''بزدل''، ''شیشہ''، ''فریب''، ''دروازہ'' اور ''لارخ'' ہیں۔ ان کی فلم ''ضدی'' کو بے انتہا شہرت ومقبولیت ملی اور اس فلم میں انھوں نے مختصر سا کردار بھی نبھایا۔

عصمت چغتائی کے بڑے بھائی عظیم بیگ افسانہ نگار تھے۔ ان کی کہانیوں کا عصمت چغتائی یکسوئی کیساتھ مطالعہ کرتی تھیں۔ اسی رغبت نے انھیں افسانہ نگاری کی طرف مائل کر دیا تھا۔ اس طرح وہ غالباً پندرہ برس کی عمر سے ہی اردو افسانہ نگاری کی طرف مائل ہوگئیں۔ مئی ۱۹۳۸ء میں عصمت چغتائی کی پہلی کہانی ''بچپن'' جریدہ ساقی میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد اس عہد میں ان کے افسانے ''گیندا''، ''کافر''، ''خدمت گار'' اور ''لحاف'' وغیرہ منظر عام پر آئے۔ افسانہ ''لحاف'' کی وجہ سے شعر وادب کی دنیا میں ایک ہنگامہ برپا ہو گیا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ عصمت چغتائی پر فحش نگاری کا الزام لگایا گیا اور ان پر فحش گوئی کا مقدمہ بھی عائد کیا گیا۔ لیکن مقدمے کا فیصلہ ان کے حق میں آیا۔ عصمت چغتائی

نے کئی مشہور و معروف افسانے ''چوتھی کا جوڑا''، ''دو ہاتھ''، ''جڑیں''، ''بھول بھلیاں'' اور ''ہندوستان چھوڑ دو'' وغیرہ تحریر کیے۔ مگر جو شہرت اور مقبولیت ان کے افسانہ ''لحاف'' کو ملی وہ کسی اور افسانے کو نہ مل سکی۔ عصمت چغتائی کے کئی افسانوی مجموعے بھی منظر عام پر آئے ہیں۔ جن کے نام ''کلیاں'' (۱۹۴۱)، ''ایک رات'' (۱۹۴۲)، ''چوٹیں'' (۱۹۴۳)، ''دو ہاتھ'' (۱۹۵۲)، ''چھوئی موئی'' (۱۹۵۲) اور ''بدن کی خوشبو'' (۱۹۷۶) وغیرہ ہیں۔

عصمت چغتائی کے کارنامے ناول نگاری کے حوالے سے بھی بلند و بالا مقام کے حامل ہیں۔ ان کے تصنیف کردہ ناول ''ضدی'' (۱۹۶۱) ''ٹیڑھی لکیر'' (۱۹۶۶)، ''معصومہ'' (۱۹۶۱) ''سودائی'' (۱۹۶۴) اور ''ایک قطرہ خون'' (۱۹۷۵) شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے تین ناولٹ بھی لکھے ہیں، جن کے نام ''تین اناڑی''، ''نقلی راجکمار'' اور ''دل کی دنیا'' ہیں۔ عصمت چغتائی نے ڈرامے بھی تصنیف کئے ہیں۔ ان کے ڈراموں کے کل دو مجموعے ہیں، جن میں پہلا مجموعہ ''دھانی بانکپن'' اور ''دوسرا مجموعہ ''شیطان'' ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ عصمت چغتائی نے اردو کے کئی ادیبوں پر خاکے بھی تحریر کئے ہیں۔ خاکہ ''دوزخی'' جو انہوں نے اپنے بھائی کی موت پر لکھا تھا۔ وہ بہت مشہور ہوا۔ یہ خاکہ بھائی اور بہن کی محبت و شفقت کا بہترین مرقع ہے۔ عصمت چغتائی کو کئی چھوٹے بڑے ایوارڈ سے بھی نوازا گیا ہے۔ ۱۹۷۵ء میں ان کو جمہوریہ ہند کی جانب سے پدم شری کے ایوارڈ سے سرفراز کیا گیا اور ۱۹۹۰ء میں انھیں مدھیہ پردیش سرکار نے ''اقبال سمان'' سے نوازا۔ تعصمت چغتائی کا انتقال ۲۴ اکتوبر ۱۹۹۱ء کو بمبئی میں ہوا۔

طالب علمی کے زمانے میں عصمت چغتائی کی ملاقات رشید جہاں سے ہوئی۔ رشید جہاں ایک روشن خیال خاتون تھیں۔ پیشے سے ڈاکٹر تھیں۔ مارکسی نظریات کے حامل ہونے کی وجہ سے انہوں نے معاشرے کے کمزور و مجبور، نادار و بیکس اور استحصال زدہ عورتوں کی جماعت میں اپنی صدا بلند کرتی رہتی تھیں۔ عصمت چغتائی ان سے بہت متاثر تھیں۔ رشید جہاں ہی نے ان میں اشتراکیت و اشتمالیت کا جذبہ بیدار کیا تھا۔ ان سب وجوہات کی بنا پر عصمت چغتائی رشید جہاں کو اپنا عظیم رہنما قبول کرتی ہیں اور تا حیات ان کے اصول کی پیروی کرتی رہیں۔

عصمت چغتائی نے اپنے افسانوں میں خواتین اور مردوں کے مابین عدم مساوات کے ساتھ ساتھ مسلم خانوادے کے درمیانی طبقے کی خواتین کی زندگی کی الجھنیں اور کشمکش کو بڑے ہی فنکارانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ان موضوعات پرانہوں نے اپنے نظریات وخیالات اور جذبات واحساسات کا اظہار بڑے حساس طریقے سے کیا ہے۔ مرد،عورت کو دیوی کا درجہ عطا کرتا ہے،محبت وتکریم سے بھی نوازتا ہے۔مگر مساوات کے معاملے میں عدل وانصاف سے کام نہیں لیتا ہے،اس لیے عصمت چغتائی خواتین کو محض عیش وعشرت کی اشیا نہیں گردانتی۔ بلکہ عورتوں کے بھی اپنی روحانی ودنیاوی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں، جو ایک انسانی حق ہے۔جس معاشرے میں عورتوں کی عزت وتکریم نہیں ہوتی،وہ کبھی بھی ترقی کے منازل پر گامزن نہیں ہوسکتے۔تاہم عصمت چغتائی نے اپنے افسانوں میں سماج کی وہ تمام برائیوں کو موضوع بنایا ہے۔جس کی شکار متوسط طبقے کی خواتین ہوتی ہیں۔عصمت چغتائی نے جنسیات ونفسیات،فسادات اور آزادی جیسے موضوعات پر بھی اپنے افسانے تحریر کئے ہیں۔''لحاف'' جنس کے موضوع پر لکھا گیا کامیاب افسانہ ہےاور آزادی کے موضوع پر''ہندوستان چھوڑو''عصمت کا ایک بے حد کامیاب افسانہ ہے۔

عصمت چغتائی کے افسانوں کی زبان اپنے ہمعصر ادیبوں سے بالکل مختلف ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے کہ ہر تخلیق کار کا اپنا ایک الگ اسلوب ہوتا ہے۔عصمت چغتائی کے عہد کو اردو افسانے کا ایک سنہرہ وروشن دور کہا جاتا ہے۔کیوں کہ سب سے زیادہ افسانے اسی عہد میں تصنیف کیے گئے تھے۔حیرانی ہوتی ہے کہ عصمت چغتائی نے ایسے دور میں اپنی ایک الگ طرز تحریر قائم کی تھی۔افسانہ نگاروں کے مجامع میں ایک انوکھا اسلوب کا موجد ہونا یہ ایک بڑے فنکار کا ہی وتیرہ ہوسکتا ہے۔تاہم عصمت چغتائی کے افسانے کے مطالعے سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ دو شخص آپس میں اپنی ہی زبان میں گفتگو کررہے ہیں۔مزید یہ کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں کردار نگاری کے ساتھ ساتھ زبان وبیان کا بھی بھرپور خیال رکھا ہے۔پروفیسر قمر رئیس تحریر کرتے ہیں:

''عصمت کی زبان ایک طرف نسوانی حسیت جذبات واحساسات کی

بھرپور عکاسی کرتی ہے تو دوسری طرف ٹکسالی زبان کا بھی لطف دیتی ہے۔ جا بجا فقروں، محاوروں اور پھبتیوں کے استعمال نے زبان کو تیکھے پن کے ساتھ ساتھ برقی طوفان کی سی بلاخیزی عطا کی ہے۔ عصمت نے انھیں منفرد خصوصیات کی بناہ پر وہ شہرت اور مقبولیت حاصل کی جو کسی دوسرے قلمکار کے حصے میں نہیں آئی۔''

(ترقی پسند ادب کے معمار۔ پروفیسر قمر رئیس۔ص۔۳۶۱)

''چوتھی کا جوڑا'' عصمت چغتائی کا ایک شاہکار افسانہ ہے۔ اس افسانے میں انہوں نے متوسط طبقے کی ماں کی غربت و بے بسی اور حسرت وتمنا کو بڑے ہی دردانگیز انداز میں پیش کیا ہے۔ کہانی اس طرح ہے کہ بی اماں ایک نادار اور مفلس خانوادے سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان کی دو جوان بیٹیاں ہیں۔ بڑی بیٹی کبریٰ اور چھوٹی حمیدہ ہے۔ بی اماں کا پیشہ کپڑے سلنا ہے۔ چوتھی کے جوڑے سلنے میں کافی مہارت رکھتی تھیں۔ اس پیشے میں ان کے مضافات میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔ ان کے ہاتھوں سے سلے ہوئے چوتھی کے جوڑے پر خواتین رشک کرتیں تھیں۔ اس لیے شادی کے موقعے پر خواتین ان سے ہی چوتھی کا جوڑا تیار کروانا چاہتیں تھیں۔ اور اگر کسی کے کپڑے میں کوئی کمی یا اور نقص ہوتا تو دوڑے ان کے پاس چلی آتیں۔ بی اماں کو اس کام میں اس قدر مہارت تھی کہ ہر مشکل معاملات کو آسان کر دیتی تھی۔ انہیں اس کام میں تجربہ اس طرح تھا کہ کپڑے کو ایک نظر دیکھتیں اور نظروں سے پیمائش کا اندازہ لگا لیتیں۔ اور اس کے موافق تیار کر دیتیں۔ بی اماں کی دونوں بیٹیاں بھی اب جوان ہو چکی تھیں۔ دونوں بیٹیوں کی عمر سیلاب کے پانی کی مانند بڑھتی چلی آ رہی تھی۔ اس لئے وہ کبریٰ کی شادی کیلئے کافی پریشان رہنے لگی۔ چوتھی کا جوڑا بھی اس کیلئے تیار کر چکی تھیں۔ شادی میں تاریخ کے سبب جب چوتھی کے جوڑے پرانے ہو جاتیتو پھر سے دوبارہ تیار کرتیں۔

بیٹی کی شادی کے واسطے ان کے دل میں طرح طرح کی تمنائیں اور آرزوئیں پرورش پا رہیں تھیں۔ بی اماں نہ جانے اس سلسلے سے کتنے خواب اپنی آنکھوں میں سجائے ہوئے تھیں۔ بیٹی کی شادی کی غرض سے وہ رشتے دیکھنے میں کافی مصروف رہنے لگیں۔

مہمانوں کے آنے جانے کا سلسلہ لگا رہتا۔قدرت کے نظام کے آگے کوئی کچھ کر نہیں سکتا، کیوں کہ کبریٰ کا رشتہ کسی سے بھی طے ہو نہیں پا رہا تھا۔

اس خانوادے پر غموں کا پہاڑ اس وقت ٹوٹا جب بی اماں کے شوہر کا انتقال ہو گیا۔اس طرح بیٹی کی شادی کے تمام ارمان دل میں لئے والد بزرگ وار سپرد خاک ہو گئے ۔اس طرح گھر میں ہر جانب مایوسی اور ناامیدی تھی ۔ والد محترم کے گزر جانے سے مہمانان کا آنا جانا بھی بند ہو گیا۔جس وجہ سے ناامیدی کے سوا کچھ نظر نہیں آ رہا تھا۔گھر کی تمام ذمہ داری اب بی اماں پر تھی ۔بی اماں حسب معمول اپنے کام پر لگ گئیں ۔ لیکن ان کے گھر کے اخراجات بڑی مشکل سے پورے ہوتے ۔

طویل عرصے کے بعد کبریٰ کے ماموں کی جانب سے یہ خبر موصول ہوئی کہ ان کا بیٹا راحت پولیس کی ٹریننگ کیلئے ان کے گھر آ رہا ہے ۔یہ خبر سن کر بی اماں کی خوشی کا انتہا نہ رہی ۔امید کی ایک کرن نظر آئی ۔عرصے سے مایوسی کے سائے میں زندگی گزر رہی تھی لیکن اب اس میں ایک نئی جان پڑ گئی ۔اور خوابوں کے تار پھر سے بننے میں مصروف ہو گئیں ۔گویا زندگی میں خوشی و انبساط اور جوش و امنگ کی بہار آ گئی ۔انہیں مکمل یقین ہو گیا کہ اب کبریٰ کی شادی راحت کے ساتھ ہو جائے گی ۔بی اماں کے ساتھ ان کی دونوں بیٹیاں بھی گھر کی صاف صفائی اور آراستہ کرنے میں لگ گئیں ۔صبح ہوتے ہی راحت آ پہنچا۔اس کیلئے بہتر سے بہتر ناشتہ تیار کیا گیا۔راحت کے کمرے میں عمدہ سے عمدہ بستر وغیرہ کے انتظامات کئے گئے ۔راحت ناشتے سے فارغ ہو کر اپنے کمرے میں آرام کرنے چلا گیا۔زندگی بالکل معمول پر تھی ۔راحت صبح میں ٹریننگ کیلئے جاتا اور رات میں واپس آتا ۔بی اماں اب دوگنا محنت کرنے لگیں تھیں ۔کیونکہ راحت کیلئے کھانے پینے کا سامان گوشت اور انڈے کے ساتھ پراٹھے کیلئے گھی وغیرہ کا بھی اہتمام کیا جاتا تھا۔راحت کی خاطر داری میں انہوں نے کسی طرح کی کوئی کمی اپنی بساط سے نہیں چھوڑی تھی ۔لیکن گھر کی حقیقت یہ تھی کہ بی اماں اور دونوں بیٹیاں روکھے سوکھے پر ہی توکل کر لیتیں ۔

بی اماں یہ قربانیاں صرف اپنی کبریٰ کیلئے دے رہیں تھیں ۔ ہر ماں کا ارمان ہوتا ہے کہ اس کی بیٹی بھی دلہن بنے ۔اس لئے وہ ہر حال میں کبریٰ کی شادی کرنا چاہتیں

تھیں۔ کبریٰ ایک شائستہ اور مہذب لڑکی تھی۔ اس رنگ بدلتی دنیا سے وہ بالکل آشنا نہیں تھی۔ اس کی دنیا اب تک چولہے تک محدود تھی۔ جہاں وہ صبح و شام کھانا پکاتی اور سیدھی سادی زندگی گزارتی۔ اسی اثنا میں بی اماں کی ایک سہیلی نے کہا کہ اب تک کوئی اشارہ وغیرہ نظر نہیں آ رہا ہے۔ کبریٰ کو راحت سے بات چیت کرنی چاہئے تاکہ راحت کے دل کی بات اسے پتا چلے۔ اس بات کا جواب بی اماں نے یہ کہہ کر دیا کہ ہماری بیٹی کبریٰ ایک پاکدامن لڑکی ہے۔ اسے معاشرے کی تہذیب و تمدن کا خاص خیال ہے۔ دوران گفتگو سہیلی نے ایک تجویز پیش کی کہ کبریٰ نہیں بلکہ حمیدہ اپنے ہونے والے بہنوئی راحت سے بات چیت کرے۔ ان کے مشورے کے بعد حمیدہ نے راحت سے گفتگو کا سلسلہ شروع کیا۔ تھوڑے دنوں میں دونوں کے درمیان بے تکلف ہو کر باتیں ہونے لگیں۔ اب راحت بھی گھر پر زیادہ وقت دینے لگا اور بہانے بنا کر حمیدہ کو اپنے پاس بلانے لگا۔ حمیدہ کو راحت کے برے ارادے کا علم ہو گیا تھا۔ لیکن وہ اپنی بہن کی خوشی کی خاطر خاموش تھی۔ ایک دن واردات یہ ہوئی کہ راحت نے موقع کو غنیمت جان کر حمیدہ کا ہاتھ پکڑ لیا۔ لیکن حمیدہ پاکدامنی کا ثبوت دیتے ہوئے بڑی محنت و مشقت سے اپنا ہاتھ راحت کی پکڑ سے آزاد کیا۔ اور کمرے سے فوراً چلی گئی۔ راحت کی اس بد اخلاقی کی شکایت اپنی ماں سے کی۔ بی اماں یہ کہہ کر معاملے کو ٹال دیا کہ تم بھی تو راحت کو ہر وقت پریشان کرتی رہتی ہو۔ اسی کشمکش میں اب راحت کی ٹریننگ بھی مکمل ہو چکی تھی۔

بی اماں کبریٰ کی شادی کے سلسلے سے بے تاب رہتیں۔ وہ جلد از جلد کبریٰ کو دلہن کے لباس میں دیکھنا چاہتی ہیں۔ اسی خواہش کی تکمیل کی خاطر انہوں نے ایک مولوی صاحب سے ملیدہ پڑھوا لائی۔ تاکہ کبریٰ کو چوتھی کے جوڑے میں سنوارا جائے۔ ملیدہ کھلانے کی ذمہ داری حمیدہ کو سونپی گئی۔ حمیدہ راحت کی بد تمیزی سے بدظن تھی۔ وہ اپنی بہن کی جانب ایک نظر دیکھی۔ اور ماں کی حسرتوں کی تکمیل کی خاطر ملیدہ لے کر راحت کے کمرے میں چلی جاتی ہے۔ کمرے میں راحت برے خیالات کے ساتھ امید لگائے بیٹھا تھا۔ حمیدہ سے منہ میں ملیدہ کھلانے کو کہا۔ وہ ملیدہ کھلانے جیسے ہی قریب گئی راحت نے اس کی کلائی پکڑ کر اپنی جانب کھینچ لیا جس سے ملیدہ کا برتن ہاتھ سے چھوٹ کر پاس پڑے

لالٹین پر جا گرا اور وہ بجھ گئی۔اس نازیبا حرکت کی وجہ سے نتیجہ یہ سامنے آیا کہ اس شب تین زندگیاں قربان ہوگئیں۔ راحت سویرے والی ٹرین سے اپنے گھر واپس لوٹ آیا جہاں اس کی شادی کی تیاریاں بڑے ہی زور شور سے چل رہی تھی۔ کبریٰ جو دق کی بیماری میں مبتلا تھی اس صدمے کو برداشت نہ کرسکی اور اس جہان فانی سے رخصت ہوگئی۔تاہم بی اماں کی بیٹی کبریٰ کو چوتھی کا جوڑا تو نصیب نہیں ہوسکا لیکن گاؤں کی کچھ عورتیں اس کی میت کو کفن میں ضرور لپیٹ رہیں تھیں۔

افسانہ'چوتھی کا جوڑا' میں ایک ماں کی پُرسوز روداد نظر آتی ہے۔بی اماں اپنی بیٹی کبریٰ کی شادی کی غرض سے ہرجتن کرتی ہے لیکن ان کی حسرت کبھی مکمل نہیں ہوتی۔بدقسمتی یہ کہ اب ان کی اولاد کو چوتھی کے جوڑے کی جگہ ان کے ہم سائے کی کچھ عورتیں تکفین و تدفین کیلئے میت کو کفن میں لپیٹ رہیں ہیں۔اس افسانے میں عصمت چغتائی نے ایک دردانگیز واقعے کو بڑے ہی فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

☆☆☆

Dr. Mohd Mohsin
Associate Professor,
Karori Mal College,
Delhi University, Delhi,
Mobile:9818108815

ڈاکٹر شہناز قادری

عصرِ حاضر کا حساس ترین شاعر......اختر قاضی

تلخیص: یہ مقالہ جموں وکشمیر سے تعلق رکھنے والے ممتاز شاعر اختر قاضی کی شعری حساسیت اور ان کے فن کا تنقیدی جائزہ پیش کرتا ہے۔ ڈاکٹر شہناز قادری کے مطابق اختر قاضی ایک اعلیٰ سرکاری عہدے پر فائز ہونے کے باوجود اپنی منصبی ذمہ داریوں اور عصری مسائل کے تئیں بے حد حساس ہیں۔ ان کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی روایت اور جدیدیت کا حسین امتزاج ہے، جہاں وہ ایک طرف کلاسیکی ورثے سے جڑے نظر آتے ہیں اور دوسری طرف ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے افکار کو اپنے منفرد لہجے میں سموتے ہیں۔ مقالے میں واضح کیا گیا ہے کہ اختر قاضی کے ہاں حمد، نعت اور عشقِ حقیقی کے ساتھ ساتھ سماجی ناانصافیوں، غریبوں کی حمایت، اور مادیت پرست دور کے انسانی المیوں کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ ان کا اسلوب سائنسی اور تکنیکی عناصر (مثلاً گوگل کا استعارہ) کے فنکارانہ استعمال سے عبارت ہے، جو انہیں عصرِ حاضر کے اہم اور نباض شعراء کی صف میں ممتاز کرتا ہے۔

کلیدی الفاظ: اختر قاضی، عصری حساسیت، روایت وجدیدیت، جموں وکشمیر کا شعری منظرنامہ، مابعد جدیدیت۔

عصر حاضر کو حساس دور سے تعبیر کرنے کی وجہ پر اگر مختصر سی روشنی ڈالی جائے تو پہلے ہم اس دور کی شاعرانہ حیثیت پر ذرا سی روشنی ڈالنے کے پابند ہو جاتے ہیں۔ یوں تو ہر زمانے میں نئے نئے مسائل سر اُٹھاتے رہتے ہیں اور بسا اوقات یہ شعر وادب کے موضوعات میں بھی رونما ہوتے ہیں۔ یہ مسائل ایک فرد کی ذات کا بھی احاطہ کرتے ہیں اور بعض بیرونی معاملات کے حوالے سے بھی ہو سکتے ہیں ان ہی مسائل کا ادراک ایک

بہترین شاعر کو ذاتی شعور کے ساتھ تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں طبع آزمائی پر آمادہ کرتا ہے۔ اردو ادب میں ایسے شعراء کی ایک خوش آئند تعداد آج کے دور میں دیکھنے کو ملتی ہے جنہوں نے عصری حساسیت کے لحاظ سے اپنے شاعرانہ اثر و تاثیر کے اعتبار سے معاشرے پر اپنے دیر پا اثرات چھوڑے ہیں۔ اردو شاعری کو معاشرے کے لاکھوں کروڑوں اذہاں پر اپنا اثر و تاثیر مرتب کرنے کا شرف حاصل ہے۔ اردو شاعری کے اس معیار کو جب ہم اردو کے اہم ترین مرکز جموں و کشمیر کے شعری منظر نامے پر دیکھتے ہیں تو یہاں بھی ایسے لاتعداد شعراء دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان ہی اردو شعر گوئی کی مستحکم روایت کو آگے بڑھانے والے شعراء کے درمیان ایک عظیم الشان وراثت کے امین اختر قاضی کی شاعرانہ حساسیت کا احاطہ زیر نظر تحریر میں کرنے کی کوشش کی جائے گی۔ اختر قاضی حالیہ حکومت جموں و کشمیر کے اعلیٰ منصب پر فائز ہیں جہاں انہیں بہت سی منصبی ذمہ داریاں دامن گیر ہیں اور ایسے عدیم الفرصت افسر کا شعر و شاعری پر طبع آزمائی کرنا ان کی اردو شعر و ادب کے ساتھ والہانہ محبت، وابستگی اور اپنے ماحول اور معاشرت کے تئیں حساسیت ہی ہو سکتی ہے اگر چہ قاضی کے خیال میں بہت سے مضامین غیب سے بھی اتر آتے ہیں مگر بیشتر اشعار ان کے احساس و ادراک کا ہی ثمر قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ قاضی اپنے عہد کے ایک بہترین نباض ہیں حتیٰ کہ وہ اپنی روایت کے ساتھ بھی پیوست ہیں اور ایسا ہونا بھی چاہئے کیونکہ شاعر ادیب یا فنکار اپنے سماج اور معاشرت کا صحیح نبض شناس ہوتا ہے اس کی نظریں وہاں کا احوال دیکھ سکتی ہیں جہاں عام انسانوں کی نگاہوں کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ اردو شاعری کا خاصا ہے کہ یہ روایت کے ساتھ مستحکم ربط رکھتی ہے اگر چہ زمانہ بدل چکا ہے لیکن ہم اپنی روایت سے نہ کٹ سکتے ہیں اور نا ہی ہٹ سکتے ہیں ہماری شاندار اور جاندار روایت رہی ہے جس کے اثرات ہمارے درمیان آ ہی جاتے ہیں اور واقعہ بھی یہی ہے کہ ایک بہترین شاعر کا روایت سے انحراف قطعی ممکن نہیں شاید اسی لئے ٹی، ایس ایلیٹ نے اس بات کو محسوس کیا اور کہہ اٹھے ''روایت کے بغیر ہم جدیدیت کا تصور ہی نہیں کر سکتے'' اختر قاضی کے کلام میں بھی یہ خصوصیت دیکھنے کو ملتی ہے اگر چہ قاضی نے نئی پود کے اجتہادی معاملات اور مسائل کو ہی زیادہ تر اپنا موضوع سخن بنایا ہے تاہم وہ اپنے روایتی ورثے کی

پاسداری کرتے ہوئے بھی مسلسل نظر آتے ہیں ان کی شاعرانہ حیثیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے جموں وکشمیر کے اردو وکشمیری کے مستند شاعر، ادیب اور محقق جناب ولی محمد اسیر کشتواڑی یوں رقمطراز ہیں:

''اختر قاضی کی غزلوں کو پڑھ کر یہ احساس کیے بغیر نہیں رہا جاسکتا کہ ان کی شعری اقدار کہیں نہ کہیں اپنے کلاسیکی ورثے سے مربوط ہیں۔''

تاریخ گواہ ہے کہ اردو شاعری جب ارتقا کے ابتدائی منازل پر گامزن ہوئی تو سب سے معتبر موضوع تصوف اور خدا پرستی کو ہی گردانا گیا یہ شعراء کا وہ تصور وتفکر ہے جسے زمانۂ قدیم سے اب تک وقار معیار کی منتہیٰ اور عرفان وآگہی کی رفعت کہا جاسکتا ہے اختر قاضی بھی اپنی شاعری میں اپنے خالق ومالک کے حضور یوں اپنی عقیدت کے پھول نچھاور کرتے ہوئے عشق رسولؐ کی دولت سے مالا مال نظر آتے ہیں۔

؎ یہ جو آنکھیں ہوئی ہیں نم مولا
ہم پہ تیرا رہے کرم مولا
ہم پہ لازم ہے تیرا ذکر جمیل
ہم جو ہیں امت امم مولا
تیری الفت سے جذب راہوں میں
رکھ دیا ہم نے ہر قدم مولا

☆☆☆

مدینہ تو مرے خوابوں کا گھر ہے
محمدؐ کے غلاموں کا یہ در ہے
ثمر جس کا فقط رحمت رہا ہو
محمدؐ نے لگایا وہ شجر ہے

☆☆☆

محمدؐ کا ہے سایہ مجھ پہ اختر
یہاں کس بات کا اب مجھ کو ڈر ہے

جب ہم اردو شاعری کے عصری منظر نامے کی ورق گردانی کرتے ہیں تو آج کی شاعری یقیناً غیر معمولی تبدیلیوں سے دوچار نظر آتی ہے نئے موضوعات کا تنوع شعری منظر نامے کو یکسر بدلتا ہوا نظر آتا ہے۔ تازہ ترین افکار قوت تخئیل کو ممیّز کر رہے اور یہ بات بڑے ہی وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ آج کی شاعری لالہ وگل اور رخسار و کاکل کی شاعری نہیں رہی ہے بلکہ نئے مسائل اور جدت آمیز موضوعات کے پیچیدگی سے گھرے ہوئے اذہان کی روداد ہے تاہم آج کی غزل کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو اس کی بھی بنیادی خصوصیات میں عشق کو کلیدی اہمیت حاصل ہے اختر قاضی بھی عشق کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں تصور عشق کو نئے پیراہن میں ملبوس کر کے عشقیہ مضامین کو کبھی حقیقی تو کبھی مجازی معنوں میں یوں باندھتے ہیں:

ایک ہم ہیں اور ایک دنیا ہے
عشق میں دونوں ہیں بہم مولا

☆☆☆

سارے رموز عشق سے ہوتے ہیں آشکار
یہ وہ سبق ہے جس کو پڑھایا حسینؑ نے

☆☆☆

تیری قربت اگر میسر ہو
ہر سفر پھر سفر نہیں لگتا

☆☆☆

آئے گا وصل یار کا موسم
کچھ تو دل میں آس رہنے دو

اردو شاعری کی توانا روایت کئی سو سالوں کو محیط ہے جس میں کئی تحریکیں شعر وادب کی نئی نئی تھیوریز کو سامنے لانے میں ہر دور میں موثر اور پرُ تاثیر نظر آتیں ہیں اگرچہ 1935ء کے آس پاس ترقی پسند تحریک کے تحت اردو شاعری کسانوں، مزدوروں اور سماج کے نچلے طبقے کی آواز بن کر سامراجی طاقتوں سے ٹکراتی ہیں تو وہیں 1950ء کے

آس پاس یہ تحریک بڑی حد تک ادبیت سے محروم ہوکر نعرہ بازی کی حدوں کو چھو لیتی ہے اور اجتماعیت کے بہاؤ میں بہہ جانے پر فرد کی تنہائی اور اس کے داخلی کرب کی طرف متوجہ ہوکر اس پر دھیان دیتی ہے اور یوں 60ء میں جدیدیت کی تحریک معرضِ وجود میں آتی ہے اسی طرح 1983ء کے آس پاس جدیدیت کے بعد بھی مابعد جدید صورت حال ابھر کر سامنے آتی ہے لیکن ہر تحریک میں عصری مسائل ہی نئی تحریکات کے ابھرنے میں معاون رہے ہیں ترقی پسند تحریک اردو شاعری کی ایک موثر تحریک رہی ہے اس تحریک کے محبوب موضوعات آج کے بہترین شعراء کے یہاں بھی دیکھے جاسکتے ہیں اسی طرح جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا حال بھی یہی ہے ان تحریکات نے اہم موضوعات کو بھی درلایا جو کہیں نہ کہیں آج کا حساس شاعر بھی محسوس کر رہا ہے۔ حساس شعراء نے ترقی پسند تحریک کے خاتمے کے بعد بھی ظلم کے خلاف اپنی آوازیں بلند کیں اور ترقی پسند تحریک جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے شعراء نے بھی روایت کی پاسداری کا علم اپنی شاعری میں بلند کیا یہی حساس شعرا کی حساسیت کے بہترین پہلو قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ اختر قاضی نے بھی اپنی جگہ ان ہی احساسات کی بنا پر عصر حاضر کے اہم شعراء کے صف میں بتائی ہے۔ ان کے ذیل میں دیئے گئے اشعار ملاحظہ فرمائیں۔ جو انہیں شعوری طور پر ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعراء کے ساتھ ہم آہنگ کرتے ہیں اور وہ غریبوں اور ناداروں کی حمایت میں کھڑے ہوکر پکار اٹھتے ہیں۔

انقلاب اک جہاں میں آنا ہے
ہم کو اس کا انتظار بہت
وہ غیریبوں کے کام آئیں گے کبھی
یوں تو پھرتے ہیں شہریار بہت

☆☆☆

نہ بھوکے سے تو نفرت کر خدارا
اسے کھانا کھلا کر دے سہارا

☆☆☆

پاک نفرت سے یہ سماج کریں
کرنا کل ہے جو آج کریں

ملے سب کو ہر اک کے حصے کا
جب بھی تقسیم یہ اناج کریں
جھوٹ کے سامنے کریں سچ کو
جتنا کرنا ہے احتجاج کریں

نہ صرف ترقی پسندی بل کہ جدیدیت کی تحریک کے فلسفے سے بھی اختر قاضی خاصے ہم آہنگ نظر آتے ہیں انہیں بھی مادیت پرست انسان کی اجنبیت اور بے چینی کا ادراک ہے وہ بھی اپنے اشعار میں انسان کے اپنے خول میں قید ہونے کے المیے پر خاصے ماتم کنان نظر آتے ہیں۔فرماتے ہیں:

زندگی کی الجھنوں کی بات جو کرتے نہ ہوں
رائیگان وہ فلسفے بے کار ایسی شاعری
ٹپک رہا ہے خون چناروں سے
ظلمت کی نہر بہادی گئی ہے
دھواں دھواں سا لگ رہا ہے مجھ کو میرا وجود
مکاں سے آگیا ہوں کیسے لامکاں میں

☆☆☆

ہر طرف ہے اب انتشار بہت
راہ میں طاری ہے غبار بہت

☆☆☆

اختر قاضی مابعد جدیدیت کے عہد میں سانس لے رہے ہیں انہوں نے اپنے منفرد لہجے سے اپنی شاعری کو ایک نیا رنگ و آہنگ بخشا اور اسے نئے امکانات کی آگہی عطا کی۔ان کے یہاں زبان و بیان کا استعمال بڑی سلیقہ مندی سے ملتا ہے اور سائنسی اور تکنیکی عناصر

کا فنکارانہ استعمال نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

آ گہی سے ظلمتوں کا نکھار دیکھا
زیست کو بے بسی کا شکار دیکھا

☆☆☆

ہوا ہے دین خارج جب سے اپنی زندگی سے
نہ بننی چاہئے تھی جو روایت بن گئی ہے

☆☆☆

کوئی بستی کوئی ویران سے گذرا
یہاں ہر کوئی ہی بحران سے گذرا

یہ اور اس طرح کے لاتعداد اشعار اختر قاضی کے اردو ادب کی عصری حسیت کو متعین کرتے ہیں اردو شاعری میں عصری حسیت کا رجحان کسی نہ کسی سطح پر شروع سے رہا ہے ۔کبھی ۱۹۵۷ء کے بعد کے حالات نے اس رجحان کو تقویت بخشی کبھی مارکسزم اور تقسیم ہند نے اسے بلوغت بخشی تو کبھی گلوبلائزین Globalization اور سائنسی ایجادات کے تنائج میں ہونے والی تبدیلیوں نے اسے وقار و معیار بخشا اختر قاضی کی شاعری میں عصری حساسیت کا یہی رجحان ہمیں کبھی روایتی ،کبھی اشترا کی کبھی جدیدیت تو کبھی مابعد جدید اور شاید جدید الجدید کے مراحل میں سرگرداں نظر آتا ہے۔ان کی شاعری کی عصری معنویت اور حساسیت مسلم الثبوت ہے اور یہی اردو شاعری کی اہم خصوصیت بھی ہے کہ اس میں تاریخ کے ہر دور میں عصری معنویت بھرپور رہی ہے شاید اسی لئے ہندوستان کی زبانوں میں اردو اپنے شعری سرمائے کے بدولت ایک ترقی یافتہ اور زندہ زباں کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کی شاعرانہ عظمت نے عصری حسیت کا تازہ لہو نہ صرف اپنے اندر گردش میں رکھا ہے بلکہ ضرورت پڑنے پر دوسری زبانوں کو بھی عطیہ کیا ہے یقیناً اس شاعرانہ صفت کے شعراء کا رتبہ اردو زبان میں اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے اور یہی صفت اختر قاضی کے اردو ادب میں مقام و مرتبے کے تعین کا معیار بھی بن جاتا ہے۔شارق عدیل اپنے ایک مضمون میں قاضی کی شاعری کی عصری معنویت کے حوالے سے یوں رقمطراز ہیں:

''اختر قاضی ایسے شاعر ہیں جو...... اپنے عصر کے تقاضوں کو بھی اس احتیاط سے غزل کے سانچے میں ڈھالتے ہیں کہ دل ان کی آواز پر لبیک کہنے لگتا ہے۔'' (الفجر از اختر قاضی، ص:۲۱)

موجودہ دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ بہت سے لوگ تکنیکی اصول ونظریات کے حامل یعنی Technocrate ہوتے ہیں۔ قاضی کا شمار بھی اسی طرز کے شعرا میں ہوتا ہے یعنی وہ بھی پرانی لفظیات اور تشبیہات واستعارات کو نئے طریقے سے برتتے ہیں یہ روایت کے تسلسل اور استفادے کا عمل بہت اہم ہے روایت سے استفادے کا عمل اساتذہ فن کی معراج ہے فیض کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہوں نے روایتی لفظیات، تشبیہات اور استعارات کو نئے پانی میں استعمال کرکے برتا یعنی رات وہی ہے جو میرؔ کے یہاں بھی تھی اور فیض کے یہاں بھی روایت سے فیض نے رات کو اپنے زمانے سے ہم آہنگ کرکے اپنے کلام میں برتا یہی ایک بڑے شاعر کی صفت ہوتی ہے اختر قاضی کے یہاں بھی ایسے بے شمار اشعار ہیں جن میں عصر حاضر کے مسائل اور ان کا احوال ہے وہی ایسے اشعار کی فراوانی بھی ہے جو غزل میں روایتی الفاظ کے خوبصورتی کے ساتھ برتے جانے کا ہنر بھی رکھتے ہیں۔

آئے گا وصل یار کا موسم
کچھ تو اس دل میں آس رہنے دو

☆☆☆

تیری قربت سے اگر میسر ہو
ہر سفر پھر سفر نہیں لگتا

☆☆☆

مجھے ماضی سے ہمکلام تو کر
اے میرے دل قرار دے دے مجھے

عصر حاضر میں دیکھا جائے تو پورے دنیا میں جس چیز کی ضرورت شدت اختیار کرگئی ہے وہ امن وآشتی اور لطف ومحبت ہے آج کا انسان کسی مخصوص قصبے، شہر، ریاست یا ملک سے

وابستہ نہیں بلکہ وہ پوری کائنات کا باشندہ ہے گلوبل ولیج کے تہذیبی اور معاشرتی تصادم نے انسان کی ذات پر مہلک اثرات مرتب کئے ہیں ان حالات میں جس چیز کی ضرورت عالمگیر سطح پر محسوس کی جاتی ہے وہ ہے امن و آشتی اور آپسی بھائی چارہ اختر قاضی کو اس چیز کا بخوبی ادراک ہے اور وہ اسے اپنی محسوسات میں اہم رکھتے ہیں۔

پاک نفرت سے یہ سماج کریں
کرنا کل ہے جو وہ آج کریں

☆☆☆

الفت کی جو عمارتیں یکسر کھڑی کریں
اس دور میں اب ایسا ہی معمار چاہئے
نفرت کو جو کہ صفحۂ ہستی سے گم کریں
دنیا میں اسے لوگوں کا کردار چاہئے
اک عزم وخلوص چاہتے ہیں
کام کرنے میں زر نہیں لگتا

اختر قاضی آدمیت احترام آدمی کے مصداق اپنی شاعری سے زندگی کی اصلاح چاہتے ہیں وہ تلقین کرتے ہیں ایسے ادب اور ایسی شاعری کی جو انسان کے لئے سودمند ثابت ہو جو آدمی کے مسائل اور معاملات کے لئے سودمند ثابت ہو فرماتے ہیں:

؎ زندگی کی الجھنوں پہ بات جو کرتے نہ ہوں
رائیگاں وہ فلسفے بے کار ایسی شاعری

عصر حاضر کی شاعری اپنے مزاج و منہاج کے حوالے سے نہایت ہی نئی، ترقی یافتہ اور سائنس و ٹیکنالوجی کے اعتبار سے ایک منفرد بلکہ پیچیدہ شاعری ہے آج انسان اگر چہ شاعری میں دلچسپی رکھتا ہے تو وہ پوری دنیا کے شعر و ادب کا مطالعہ کر کے اپنی ذہنی انبساط کا سامان حاصل کر سکتا ہے۔ آج کا قاری انٹرنیٹ کی وساطت سے انگلی کے ایک اشارے پر بہتر سے بہترین مواد کا مطالعہ کر سکتا ہے لہٰذا آج کے فنکار کے لئے بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے فن میں یکتا ہو تا کہ وہ قاری کی ضرورت پر کھرا اترے اختر قاضی شاعری کے

اس منزل پر بخوبی پہنچ چکے ہیں جہاں وہ نئی عصری ایجادات کو اپنی شاعری میں اس طرح خوبصورت اور دلپذیر پیرائے ہیں پیوست کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ وہ شعری لفظیات اور اصطلاحات کا ایک دیرینہ حصہ معلوم ہوتے ہیں۔

؎ اچھے برے کا فیصلہ کرتا نہیں ہوں میں
احساس سے عاری میں گوگل کی طرح ہوں

اختر قاضی اپنی شاعری میں سماج اور معاشرے میں نئی سطحوں پر اصلاح کے خواہاں نظر آتے ہیں اور عالمگیر سطح پر عالم انسانیت پر موذی چیزوں کی نشاندہی کر کے ازالے کے خواہاں نظر آتے ہیں مجھے اختر قاضی کے کچھ استعارے پڑھ کر ن۔م راشد کی نظم ''سباویراں'' کی یاد تازہ ہوتی ہے جس میں ن۔م راشد علامتی انداز میں جنگ کی تباہ کاریوں پر ماتم کناں ہو کر سلیمان سر بہ زانوں اور سبا ویران کا راگ الاپتے ہیں ملاحظہ فرمائیں قاضی کے یہ اشعار:

ہوئے ہیں مسئلے حل جنگ سے کب
کہاں لے جائے گی ہم کو قیادت

☆☆☆

اک سمندر سے جن کو نسبت تھی
تشنگی سے وہ مر گئے کیسے

غرض اختر قاضی کی شاعری اردو شاعری کے عصری منظر نامے پر منفرد اور معتبر حوالے کی حیثیت رکھتی ہے میرے دل سے اس نابغۂ روزگار شاعر کے لئے یہی دعا نکلتی ہے کہ:

؎ اللہ کرے زور قلم اور زیادہ

☆☆☆

Dr. Shahnaz Qadri
Goverment Degree College ,
Bajalta, Jammu
Mobile: 87170 08008

محمد یوسف وانی

انسانی حقوق کا عکاس افسانہ نگار__ سعادت حسن منٹو

تلخیص : یہ مقالہ سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری کو انسانی حقوق اور احترامِ آدمیت کے تناظر میں پرکھنے کی ایک علمی کوشش ہے۔ مقالہ نگار کے مطابق منٹو محض ایک افسانہ نگار نہیں بلکہ اپنے عہد کے نباض اور سماجی حقائق کے پوسٹ مارٹم کرنے والے فنکار تھے۔ منٹو نے تقسیمِ ہند کے المناک فسادات کو کسی مذہبی عینک کے بجائے خالص انسانی بنیادوں پر دیکھا اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ'، 'کھول دو' اور 'ٹھنڈا گوشت' جیسے شاہکار افسانوں کے ذریعے حیوانیت کے اس دور میں سسکتی انسانیت کی آواز بلند کی۔ مقالے میں اس امر کو اجاگر کیا گیا ہے کہ منٹو نے سماج کے دھتکارے ہوئے طبقے، بالخصوص طوائفوں کی زندگی میں چھپی مامتا، وفاداری اور ان کے بنیادی حقوق کو موضوع بنا کر شرافت کے مصنوعی نقاب الٹ دیے۔ مصنف کا موقف ہے کہ منٹو کی تحریروں کا مرکزی محور "انسان دوستی" ہے، جہاں وہ مذہب اور ذات پات سے بالاتر ہو کر ہر دکھیا انسان کے لیے ایک تڑپتا ہوا دل رکھتے ہیں۔

کلیدی الفاظ : سعادت حسن منٹو، انسانی حقوق، تقسیمِ ہند، افسانوی حقیقت نگاری، احترامِ آدمیت۔

اردو ادب کی تاریخ میں سعادت حسن منٹو ایسے جواں مرگ افسانہ نگار ہیں جو صرف ۴۲ سال ۸ ماہ اور نو ۹ دن زندہ رہے؛ لیکن وہ مرنے کے باوجود بھی نہیں مر سکے۔ اس نے زندگی کو متحرک صورت میں فن کے اندر سمو کر خود اور فن کو حیاتِ جاوداں بخشا۔ اردو کی افسانوی تاریخ ان کے بغیر نامکمل گردانی جائے گی۔ یہ طے کرنا بہت مشکل ہے کہ اردو افسانے کا سب سے بڑا نام کون ہے؟ البتہ منٹو صف اول میں ممتاز جگہ حاصل کرنے میں ضرور کامیاب ہوئے ہیں۔ اس بحث سے قطع نظر کہ منٹو اردو کی افسانوی تاریخ میں سب

سے زیادہ معتوب بھی رہے، انہوں نے زندگی کے باریک اور زمانے کے حساس، قابل غور اور تلخ پہلوؤں کے ساتھ ساتھ حقائق زندگی کو افسانوں میں جگہ دے کر اپنے دور کا پوسٹ مارٹم کیا۔

منٹو کے ہاں انسانیت اور انسان کے حقوق اور رفعت و بلندی کا احساس بہت شدت کے ساتھ دکھائی دے دیتا ہے۔ان کے ہاں انسانی اقدار، محبت اور جذبۂ الفت والہانہ انداز میں نظر آتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کا انداز مختلف ہے۔ان کا دھڑکتا دل انسانیت کے لئے بے قرار رہتا ہے۔منٹو نے سماج کو بہت ہی قریب سے دیکھ کر فن میں سمویا ہے۔کرشن چندر کی یہ رائے بہت مناسب معلوم ہوتی ہے کہ

> ''منٹو نے واقعی اپنے فکر و خیال اور احساس کی گہرائیوں میں ڈوب کر سماجی زندگی کے پوشیدہ حقائق کو بلا کسی روک ٹوک کے طشت از بام کیا''[1]

'نیا قانون، کالی شلوار، موذیل، ہتک، بو، نقدی، سڑک کے کنارے، ٹوبہ ٹیک سنگھ، ٹیٹوال کا کتا وغیرہ کہانیوں کو اس تناظر میں دیکھا جائے تو اس کا بخوبی اندازہ ہوگا۔

تقسیم ہند اور اس سے پیدا شدہ صورتحال پر درجنوں بلکہ سینکڑوں کہانیاں لکھی جا چکی ہیں؛ لیکن منٹو کا انداز سب سے مختلف ہے۔ تقسیم ملک کے سانحہ پر منٹو کے افسانے انتہائی پر درد اور دھڑکتے دل کی فریاد ہے۔انہوں نے انسانی حقوق کی پامالی سے دہکتے ہوئے سماج کو آئینہ دکھایا ہے۔ان پر لگے الزامات کا جواب بھی انہوں نے اچھے انداز میں دیا ہے:

> ''زمانے کے جس دور سے ہم گذر رہے ہیں اگر آپ اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھئے۔اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زمانہ ناقابل برداشت ہے۔[2]''

بٹوارے سے پیدا شدہ صورت حال کا بغور جائزہ لیا جائے تو یہ ایک نظریاتی جنگ یا بحث تھی ،تاہم اس سے ملک میں ایسے خوں ریز اور پرآشوب حالات پیدا ہوئے جن کی مثال دنیاوی تاریخ میں نہیں ملتی ہے۔ممتاز شیریں نے فسادات پر لکھے گئے مضمون کے آغاز میں کرسٹوفر ایشر وڈ کے ایک کردار کی گفتگو نقل کی ہے جس میں وہ کردار پکار اٹھتا ہے کہ

''اسے سیاست سے کوئی واسطہ نہیں۔اس کا تعلق انسانوں سے ہے۔ا
نسانوں سے،انسانی زندگی سے،زندہ حقیقی مردوں سے اور عورتوں سے،
گوشت اور خون سے''[3]

تقسیم ملک میں خاندانوں کے خاندان بٹ گئے۔قتل وغارت گری،خونریزی،لڑائی،مال ومتاع کی لوٹ اور انسانیت سوز مظالم کے ساتھ ساتھ عورتوں کی عزت وعصمت تارتار کی گئی ،جس کو یاد کرنے یا دہرانے سے انسان سکتے میں آ جاتا ہے۔کسی نے اچھا کہا تھا:

کہ اے آسماں تیرے خدا کا نہیں ہے خوف
ڈرتے ہیں اے زمیں تیرے آدمی سے ہم

چنانچہ منٹو اسی آدمی کے پیدا کردہ حالات کی عمدہ تصویر کشی کرتے ہیں۔افلاس، نفرت،تعصب اور معاشی بدحالی وغیرہ پر لکھنے والوں میں منٹو کا نام نہایت ہی اہمیت کا حامل ہے۔منٹو نے نہ صرف یہ کہ فسادات پر کہانیاں لکھیں بلکہ خود بھی اس کے شکار ہو گئے۔ انہوں نے حقیقت نگاری کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔'ٹھنڈا گوشت' فسادات پر لکھا گیا منٹو کا شاہکار افسانہ ہے۔جس کا مرکزی کردار 'ایشر سنگھ' لوٹ مار کے علاوہ چھ آدمیوں کے بہیمانہ قتل عام کے ساتھ ایک مردہ لڑکی کو ہوس کا شکار بنانا چاہتا ہے،جس سے اس کا داخلی کرب اس کے ضمیر کو جھنجھوڑتا ہے۔منٹو نے اس حقیقت سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی ہے کہ انسان کس طرح انسانیت کے سبق کو بھول کر درندگی پر آمادہ ہو کر وحشیانہ کام انجام دیتا ہے۔'حلفی بیان' ایک منفرد موضوع پر لکھی ہوئی کہانی ہے،جس میں فسادات کی آڑ میں ذاتی دشمنی کا بدلہ لینے کو دکھایا گیا ہے۔ان کا افسانہ 'کھول دو' نہایت ہی حساس اور چونکا دینے والا افسانہ ہے۔تقسیم کے اس ہنگامی موضوع پر لکھی ہوئی کہانیاں ان کے افسانوی مجموعے 'سیاہ حاشیے' میں شامل ہیں،جس میں تقسیم کے بعد رونما ہونے والے واقعات کی عکاسی ملتی ہے۔برج پریمی لکھتے ہیں:

''اس موضوع پر قلم اٹھاتے ہوئے بھی انہوں نے ایسی باتوں کے بارے میں لکھا ہے جن پر دوسروں کی نگاہ پہنچ نہ سکی ہے۔'سیاہ حاشیے' اس ضمن میں ان کا ایک نادر تجربہ ہے۔''[4]

منٹو کے افسانوں کا بنیادی موضوع انسانیت ہے۔ان کے بقول بٹوارے میں کسی ہندو نے مسلمان کو کسی مسلمان نے ہندو کو قتل نہیں کیا بلکہ انسان نے ہی انسان کا خون کیا۔ ان کا مشہور اقتباس ہے:

''یہ مت کہو کہ ایک لاکھ ہندو اور ایک لاکھ مسلمان مرے ہیں یہ کہو کہ دو لاکھ انسان مرے ہیں اور یہ اتنی بڑی ٹریجڈی نہیں کہ دو لاکھ انسان مرے ہیں۔ٹریجڈی اصل میں یہ ہے کہ مارنے اور مرنے والے کسی بھی کھاتے میں نہیں گئے۔ایک لاکھ ہندو مار کر مسلمانوں نے یہ سمجھا ہوگا کہ ہندو مذہب مر گیا لیکن وہ زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔اسی طرح ایک لاکھ مسلمان قتل کر کے ہندوؤں نے بغلیں بجائی ہوں گی کہ اسلام ختم ہو گیا ہے مگر حقیقت آپ کے سامنے ہے کہ اسلام پر ایک ہلکی سی خراش نہیں آئی۔ یہ لوگ بے وقوف ہیں جو سمجھتے ہیں کہ بندوقوں سے مذہب شکار کیے جاتے ہیں۔''۵

منٹو نے مذہب، ذات پات، رنگ نسل سے اوپر اٹھ کر انسانی حقوق، انسان نوازی، عظمت آدم اور احترام آدمیت کی ترجمانی کی۔''نیا قانون'' ان کا ایک اہم افسانہ ہے، جس میں انسانیت پر ظلم و جبر اور ان کے حقوق کی نشاندہی استاد منگو کی زبانی کرائی ہے۔'استاد منگو' کافی انتظار کے بعد نیا قانون حوالات میں دیکھتا ہے۔منٹو نے زندگی کے مختلف شعبوں میں ہو رہی زیادتی اور انسانی حقوق کی خلاف ورزیاں اپنی کہانیوں میں پیش کی ہیں۔نیا قانون انگریز راج کے ظلم و جبر کی ایک عمدہ کہانی ہے۔

تقسیمِ وطن شاعر و ادیبوں کے لئے ایک موضوعاتی وسیلہ تھا، جس نے افسانہ نگاروں کو مواد فراہم کیا؛ لیکن منٹو انسانی تاریخ کے اس المناک موڑ پر استثنائی مثال کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ان کی فطانت نے صدیوں کے سرمایۂ اقدار کا تہس نہس ہو جانا اور اشرف المخلوقات کے حقوق کی پامالی میں حیوانیت کے حدود سے تجاوز کرنے کے المناک واقعہ 'تقسیم ملک' کو سب سے زیادہ موضوع بنایا ہے۔ جہاں حیوانیت، جنون اور دیوانگی کو بھی نظر انداز کیا گیا۔منٹو نے فسادات اور بٹوارے کے حوالے سے تقریباً بیس

کہانیاں لکھی ہیں ،جن میں سب سے زیادہ شہرت ''ٹوبہ ٹیک سنگھ، کھول دو، ٹھنڈا گوشت ،ٹیٹوال کا کتا، گورمکھ سنگھ کی وصیت، موذیل، وغیرہ کو ملی۔منٹو نے اجتماعی وحشت اور دیوانگی کے اس ماحول میں ہندو مسلمان سے بے نیاز ہو کر انسانوں کو انسان سمجھ کر ان کے حقوق کی بات کی ہے۔حسن عسکری نے سیاہ حاشیہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''منٹو نے صرف یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ انسانی دماغ میں ظلم کتنی جگہ گھیر لیتا ہے۔زندگی کی دوسری دلچسپیاں باقی رہتی ہیں یا نہیں۔منٹو نے نہ تو رحم کے جذبات بھڑکائے ہیں نہ غصے کے، نہ نفرت کے۔وہ تو آپ کو صرف انسانی دماغ، انسانی کردار اور شخصیت پر ادبی اور تخلیقی انداز سے غور کرنے کی دعوت دیتا ہے۔''۶؎

'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں تقسیم ملک کے واقعہ کو پیش کرنے کا انداز منفرد ہے۔منٹو کی ذہانت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ انہوں نے واضح انداز میں انسانوں کے اس طبقے کی بات کی ہے، جو سماج کی نظروں سے بالکل اوجھل ہے۔'ٹوبہ ٹیک سنگھ' پاگلوں کا نمائندہ ہے، جو سماج کے تمام ترقیود سے آزاد ہوتے ہیں؛ لیکن بٹوارے نے ان کی اس آزادی کو لگام دے کر سلاخوں کے پیچھے دھکیل کر انسانیت اور ان کے حقوق کو تار تار کیا ہے ۔علامتی انداز میں دیکھا جائے ،کہانی کی انتہا یہ ہے کہ بٹوارہ بذات خود پاگل پن ہی تھا، جہاں وہ سارا کچھ ہوا جو انسانوں کے شایان شان نہیں اور اس پر طرہ یہ کہ اس پورے بٹوارے میں انسانی حقوق ہی تلف ہوئے ہیں۔دیگر تمام خصوصیات کے ماسوا اس افسانے میں ایک بنیادی حق ثقافتی تشخص یعنی (cultural identy) کی عمدہ عکاسی ملتی ہے۔تکالیف ہونے کے باجود 'بشن سنگھ' پندرہ سال تک نہیں سوسکا۔ان کا بنیادی سوال 'ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے'؟ اخیر تک برقرار رہتا ہے۔وہ انسانیت، انسانی حقوق اور بھائی چارہ کی باتیں کرنے والوں کو پاگلوں میں شمار کرتے ہیں:

''پاگلوں کی اکثریت اس تبادلے کے حق میں نہیں تھی۔اس لئے کہ ان کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ انہیں اپنی جگہ سے اٹھا کر کہاں پھینکا جارہا ہے''۔۷؎

کہانی کا بنیادی موضوع دونوں ملکوں کا وہ پاگل پن ہے جس میں زمین کے بیچوں بیچ کھینچی گئی اس خونی لکیر سے باپ بیٹے، میاں بیوی، ماں بچوں اور بھائی بھائی میں جدائی ہوئی۔ صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

''انتہا یہ ہوئی کہ انسان سے انسانیت چھن گئی اور اس پر وحشت غالب آ گئی۔ اس بربریت اور درندگی کا ننگا ناچ اس خطہ زمین پر ہوا جو تہذیب وتمدن کا گہوارہ کہلاتا تھا''۔ ۸

منٹو کے فکشن میں سب سے زیادہ اسی کہانی پر لکھا جا چکا ہے۔ جو ان کی انسانیت نوازی، انسان دوستی اور انسانی حقوق کی ترجمان کہانی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے ۱۹۹۷ میں جامعہ ملیہ دہلی میں اپنے ایک لکچر کے دوران کہا تھا کہ

''اپنے شعور اور حافظے کو جھٹلا کر ادب اور آرٹ کی بامعنی تخلیق ممکن نہیں اور یہ معنی بہر حال انسان شناسی اور انسان دوستی کے دائرے میں ہی گردش کرتے آئے ہیں''۔ ۹

ایڈورڈ سعید کے اس قول کو مدنظر رکھ کر گفتگو کی جائے تو منٹو اسی انسانیت کے دائرے میں رہ کر کہانیاں لکھتے ہیں۔ منٹو کا افسانہ 'کھول دو' تو بظاہر جنس کے موضوع پر لکھا گیا افسانہ لگ رہا ہے؛ لیکن اس میں انسانیت کے تئیں ان کا دھڑکتا دل دکھائی دیتا ہے، جس کو حساس قاری پڑھنے سے قاصر ہے۔ اقتباس دیکھئے۔

''کمرے میں دفعتاً روشنی ہوئی۔ سراج الدین نے لاش کے زرد چہرے پر چمکتا ہوا تل دیکھا۔ اور چلایا ''سکینہ'' ڈاکٹر نے، جس کمرے میں روشنی کی تھی، سراج الدین سے پوچھا ''کیا ہے'' اس کے حلق سے صرف اتنا نکل سکا ''جی میں اس کا باپ ہوں'' ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا، پھر لاش کی نبض ٹٹولی اور سراج الدین سے کہا ''کھڑکی کھول دو'' سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی۔ بوڑھا سراج الدین خاموشی سے چلایا ''زندہ ہے ۔۔۔۔۔ میری بیٹی زندہ ہے'' ڈاکٹر سر

سے پیر تک پسینے میں غرق ہو گیا۔۱۰

سکینہ کا حال پڑھ کر انسان اور انسانیت کا معمولی درد رکھنے والا بھی اپنے آپ پر قابو نہیں رکھ پاتا ہے۔اس بٹوارے، جس میں انسانیت پر سفا کیت، حیوانیت و بربریت اور ظلم وتشدد کیا گیا، منٹو اس کی تصویر کشی کر کے انسانیت اور انسانی حقوق کی ترجمانی کرتے ہیں، جہاں ڈاکٹر کے شرم سار ہونے کا واضح مطلب انسانیت کا شرمسار ہونا ہے۔المیہ یہ ہے کہ یہ لڑکی ٹوٹ چکی تھی ؛لیکن ڈاکٹر کے یہ ''کھول دو'' کے الفاظ'' بے ضمیر، انسانیت فروش، بدکار و مکار لوگوں نے کتنے بار وحشیانہ انداز میں کہے ہونگے۔منٹو اس سفا کانہ لہجے سے پوری انسانیت کو اپنے اوقات یاد دلا کر جھنجوڑتا بھی ہے اور زخمی بھی کر دیتا ہے۔یہ افسانہ مختصر ہونے کے باوجود ان کا شاہکار افسانہ اس لئے ہے کہ اس میں سسکتے اور بلکتے انسانوں کے حق میں آواز اٹھائی گئی ہے۔منٹو کی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے انسانوں کے ایسے حساس مسائل کی نشاندہی کی ہے جو اکثر نظروں سے اوجھل رہتے ہیں، جہاں ان کے موضوعات اچھوتے اور نرالے ہوتے ہیں وہیں وہ فن کی گہرائی و گیرائی اور باریکی سے انسانی جذبات و احساسات کو حرکت دیتے ہیں۔آندرے مالرو نے کہا تھا ''اگر ہمیں فکر کا ایک گہرا با معنی، مثبت اور انسانی زاویہ اختیار کرنا ہے تو۔۔۔۔ہمیں بہر حال انسان دوستی کے تصور کا سہارا لینا ہوگا۔گویا انسان دوستی کا احساس تخلیقی تجربے کی بنیاد میں شامل ہے''۱۱ انسان کے بنیادی حقوق اور ضروریات پر اردو افسانے میں شاید ہی منٹو سے بہتر کسی نے لکھا ہو۔غربت ، افلاس ،سماجی استحصال ،بے کس اور مزدور لوگوں کے حالات ،سماجی ناہمواری، تحقیر ،سیاسی حق تلفی، مصنوعی رشتے، معاشی و معاشرتی نابرابری جیسے حساس موضوعات پر ان جیسا حساس فنکار ہی فنی باریکی سے لکھ سکتا ہے۔وہ اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''بھوک کسی بھی قسم کی ہو بہت خطرناک ہے۔۔۔۔۔۔۔روٹی کے بھوکے اگر فاقے ہی کھینچتے رہے تو وہ تنگ آ کر دوسرے کا نوالہ ضرور چھینیں گے۔دنیا کی جتنی لعنتیں ہیں بھوک ان کی ماں ہے''۱۲

افسانہ ''لائسنس'' کا مرکزی کردار 'نیتی' صرف اس لئے طوائف کا پیشہ اختیار کرتی

ہے کہ اس کا غریب شوہر تانگہ چلاتے چلاتے مرجاتا ہے۔ اب 'نیتی' پر دو وقت کی روٹی کے لالے پڑھ جاتے ہیں۔ اس کی لائسنس 'عورت' ہونے کی وجہ سے رد کی جاتی ہے اور وہ طوائف کا پیشہ اختیار کرتی ہے۔ انسان کو اس بنیادی حق یا ضرورت کو پورا کرنے کے لئے کس کس چیز کی قربانی دینی پڑتی ہے۔ یہ منٹو کے افسانوں کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ فورسٹر نے بڑی اچھی بات کہی ہے کہ

''ادب اور آرٹ ہمیں جانوروں سے الگ کرتے ہیں'' ۱۳؎

رومیؔ، بیدلؔ، شیکسپیئرؔ، حافظؔ، غالبؔ، اقبالؔ اور ٹیگور وغیرہ کے ادب میں ہمیں یہ چیز صاف دکھائی دیتی ہے۔ منٹو نے دنیا کی نظروں سے اوجھل انسانوں کے حقوق یا مسائل کی عکاسی کر کے سماج کے اس پچھڑے طبقے کو موضوع بنا کر انسان کو جانوروں سے الگ کیا ہے وہ اردو افسانے کے پہلے ایسے بے باک افسانہ نگار رہے جنہوں نے سماج کے سب سے پچھڑے طبقے کو موضوع بنایا۔ حالانکہ منٹو سے پہلے بہت سے فنکاروں نے اس طبقے کو اپنے فن میں جگہ دی ہے؛ لیکن منٹو کا انداز سب سے نرالہ ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ ان کی کہانیوں کو تحقیری نظر سے دیکھا گیا، تاہم انہوں نے طوائف کے بنیادی حقوق، استحصال تحقیر و مذمت اور غلط استعمال وغیرہ پر کہانیاں لکھ کر سنجیدہ طبقے کو سوچنے پر مجبور کیا۔ اس نے دھوکہ دہی، فریب، جھوٹ اور گندگی پر پڑے شرافت کے پردے کو اٹھا کر اس طبقے کے حقوق کی عکاسی کی۔ منٹو نے ناصح اور مشفق بننے کے بجائے پہلی بار اس حقیقت کو پیش کیا۔ کامیو نے اپنی نوبل تقریر ۱۹۵۷ میں کہا تھا کہ

''میرے لئے آرٹ انسانوں کی بڑی سے بڑی تعداد کے لئے
اپنے مشترکہ دکھ سکھ کی ایک استثنائی شبیہ کے واسطے سے ان کے دلوں کو
چھو لینے کا وسیلہ ہے۔'' ۱۴؎

منٹو نے طوائف کو کوٹھے سے نکال کر کہانیوں تک پہنچا کر کامیو کے نظریئے کی گویا تکمیل کی، جو ماں بننے کے لئے تڑپتی ہیں۔ ایک کردار 'شانتی' ہے، جو میک اپ کرنا نہیں چاہتی تھی۔ 'زینت' ایک وفادار بیوی کی طرح رہنا چاہتی ہے وہ راوی کو بھائی جان کہہ کر پکارتی ہے۔ 'شاردا' ممتا کے درد سے کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ 'جانکی' کا عزیز اور سعید کو بیٹوں

جیسا پیار دینا یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ خواتین زمانے اور سماج کی ستائی ہوئی ہیں۔ 'شاردا' افسانہ میں شاردا ایک طرف اپنی بچی کا بے حد خیال رکھتی ہے تو دوسری طرف 'نذیر' کا، جو صرف اسے ہوس کی نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ 'شاردا' صرف ایک شوہر چاہتی ہے جو دنیا اس کو نہیں دے سکا۔ 'سلطانہ' طوائف ہونے کے باوجود بھی محرم کے دنوں میں کالا لباس پہننے کے لئے اپنی عصمت بیچنے کے لئے تیار ہے۔ یہ صرف اسی کا حال نہیں تھا اس کی پڑوسن انوری، جس نے شنکر کے ذریعے سلطانہ کے بُندے لئے تھے ان سے سلطانہ نے بُندوں کے بارے میں پوچھا تو اس کا جواب تھا ''آج ہی منگوائے ہیں'' منٹو افسانے کا اختتام ان الفاظ پر کرتے ہیں

''اس کے بعد دونوں کو تھوڑی دیر تک خاموش رہنا پڑا''۔۱۵

'موذیل' منٹو کے نسوانی کرداروں میں بہت ہی متحرک کردار ہے، جو ایک تو پیشہ ور طوائف ہے اور یہودی ہونے کے باوجود ترلوچن اور اس کی بیوی کو جان ہتھیلی پر رکھ کر بچا لیتی ہے۔ افسانہ ''ہتک'' میں انسانی حقوق کی تمام تر خلاف ورزی اس ''اونہہ'' میں چھپی ہے، جس سے سوگندھی ٹوٹ جاتی ہے۔ وہ طوائف ہونے کے باوجود بھی ''مذہبی'' ہے، جس نے گھر میں گنیش جی کی تصویر لٹکا رکھی تھی۔ ٹھیک اسی طرح 'سلطانہ' محرم کے دنوں میں مذہب سے بہت ہی قریب رہتی تھی۔ وہ ماتم میں شریک ہونے کے موقع کو کھونا نہیں چاہتی ہے، جس سے عیاں ہوتا ہے کہ اس کا پورا دھندا صرف اور صرف پیٹ کے لئے ہی تھا جو کہ انسان کی بنیادی ضرورت ہے۔ ''سفید جھوٹ'' میں یہ سوال برقرار رہتا ہے کہ

''ہم ویشیا کے متعلق کیوں نہیں سوچ سکتے۔ اس کے پیشے کے بارے میں کیوں غور نہیں کر سکتے۔ ان لوگوں کے متعلق کیوں کچھ نہیں کہہ سکتے جو اس کے پاس جاتے ہیں''۱۶

افسانہ ''سرکنڈوں کے پیچھے'' اور ''ٹھنڈا گوشت'' کے کردار کلونت کور اور شاہینہ اپنے شوہروں کا قتل کر دیتی ہیں، جنہوں نے ان کے حقوق کی حق تلفی کی تھی۔ ایک عورت اپنی محبت میں کسی دوسرے کی شرکت برداشت نہیں کر سکتی ہے۔ یہ اس کے لئے موت سے زیادہ خطرناک ہے۔ یہاں بھی منٹو نے نسوانی حقوق کو عمدہ انداز میں پیش کیا ہے۔ شاہینہ کا

'ہلاکت' کو یا کلونت کور کا 'ایشر سنگھ' کو قتل کرنا بظاہر ایک وحشیانہ فیصلہ ہے؛ لیکن مردوں نے بارہا اسی گناہ پر عورت کو ایسی سزائیں دی ہیں۔فسادات پر لکھا ہوا منٹو کا ایک افسانہ ''وہ لڑکی'' بالکل منفرد نوعیت کا ہے جس میں 'سریندر سنگھ' نے چار مسلمانوں کا قتل کیا ہے اور آخر پر ایک مقتول کی لڑکی کو بھگا لیتا ہے۔وہ لڑکی گھر آکر سریندر کے پیار میں مبتلا تو ہوتی ہے ؛لیکن جب اس سے پتہ چلا کہ سریندر نے چار مسلمانوں کا قتل کیا ہے جس میں اس کا باپ بھی شامل ہے تو وہ اسی کے بندوق سے سریندر کا کام تمام کر دیتی ہے۔یہاں بھی منٹو نے عورت کو اپنے حقوق کے خاطر بہادری سے پیش کیا ہے۔منٹو کا مشہور افسانہ ''سڑک کے کنارے'' میں عورت کی بے بسی اور کمزوری و ناتوانی کو فنکاری سے پیش کیا ہے۔یہ افسانہ اپنے اندر ناول سے زیادہ وسعت رکھتا ہے، جس میں عورت کے بنیادی حقوق کو زبان دی گئی ہے وہ لکھتے ہیں':

> 'عورت روسکتی ہیں دلیلیں پیش نہیں کر سکتی۔اس کی سب سے بڑی دلیل اس کی آنکھ سے ڈھلکا ہوا آنسو ہے''۔[۱۷]

منٹو کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے عورت کے حقوق کو ادب کا حصہ بنا کر ہمیشہ کے لئے زندہ رکھا۔ایک شخص گھر میں بیوی بچیاں ہونے کے باوجود کیسے کوٹھے کا رخ کر کے دوسروں کی عصمت تار تار کر سکتا ہے۔سماج میں ان کو وہی لوگ اپنانے کے لئے تیار نہیں ہیں۔دوسرا اہم نکتہ منٹو کے افسانوں میں یہ بھی ابھرتا ہے کہ سماج کے ٹھیکے دار، ان کو برا بھلا کہتے ہیں ؛لیکن ان کی زندگی سنوارنے کے لئے پیش قدمی نہیں کرتے ہیں۔سماج کا یہ ناسور ان ہی امرا اور رئیس لوگوں کا پیدا کردہ ہے۔منٹو نے اسی سماج کی چولی اتار کر آئینہ دکھانے کی کوشش کرتے ہوئے ان کے بنیادی حقوق کی عکاسی کی ہے۔منٹو ایک فنکار ہیں نہ کہ سیاستداں یا مبلغ۔وہ اگر دوٹوک اور واضح انداز میں ترجمانی کرتے تو یہ تمام چیزیں آج تک موجود نہیں رہ سکتی تھیں۔منٹو کی خوبی یہ ہے کہ ان کے نسوانی کرداروں میں انسانیت ہمیشہ زندہ رہتی ہے۔ان کے طوائف کرداروں میں ماں کی جھلک زیادہ تر دیکھنے کو ملتی ہے۔'شیلا' ہو یا 'شاردا'۔وہ اسی لئے انتہائی نازک سچویشن کو بھی جذبات میں بہا کر قابو کر لیتا ہے اور مادریت یا نسوانیت کی لاج رکھتا ہے۔''بابو گوپی ناتھ' میں 'زینت' جیسی

شریف النفس لڑکی (جس کو طوائف کہتے ہوئے ڈر لگتا ہے) اپنے حقوق یا سماج کی باعزت عورت بننے کے لئے ترستی ہے اور بہت سارے لوگوں کے ہتھے چڑھتی ہے۔منٹو نے اس دنیا میں بھی اس کے حقوق کی پروا کرنے والے 'بابو گوپی ناتھ' کا کردار اچھے انداز میں پیش کیا ہے، جو انسانیت کا سبق سیکھ جاتا ہے۔وہ 'زینت' کی شادی کے وقت ''خدا تمہیں خوش رکھے'' کے الفاظ روتے ہوئے کہتا ہے۔افسانے کا اختتام انسانیت کا پیچھا کرتا دکھائی دیتا ہے جو اس سے ایسی بیشمار لڑکیوں کے حقوق کا سوالی بن جاتا ہے۔

منٹو کی دنیا محدود ہے جو طوائفوں، دلالوں، شرابیوں اور بدکار مردوں و عورتوں پر مشتمل ہے؛ لیکن یہ ساری چیزیں فطری طور ایک انسان کے اندر موجود ہیں۔اسلام دین فطرت ہے جس نے جہاں انسان کو فطری علاج کیا ہے وہیں جنس کو ایک واضح راہ دی ہے۔سماج میں اس واضح راہ سے اجتناب کی صورت میں برائیاں نمودار ہوتی ہیں۔گوکہ گناہوں کی غلاظت انسان کے اندر سرے سے موجود ہے۔غالبؔ کہتے ہیں:

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

منٹو نے چڑھے ہوئے گناہ نشان زد کئے ہیں، جن سے انسانی حقوق تلف اور انسانیت شرمسار ہوئی ہے۔ان کے افسانے ''پانچ دن'' کے کردار 'راج کشور' زندگی کے آخری پانچ دن غلط کام میں گذار کر اطمنان سے مرکر اس لڑکی کے حقوق تلف کرتا ہے جس کو اس نے پناہ دی تھی۔منٹو نے ایسے ہی ریاکار انسانوں کو بے نقاب کیا ہے۔یوسف ٹینگ لکھتے ہیں:

''منٹو کی فنکاری اس بات میں مضمر ہے کہ جب وہ راج کشور کے بظاہر شفاف کردار کا دبیز اور خوشنما غلاف آہستہ آہستہ الٹاتا ہے تو ایک نہایت گندی اور ریاکار روح کی پرتیں سامنے آتی ہیں''[۱۸]

اسی لئے رنڈی کے کوٹھے اور پیر کے مزار پر اس کو دھوکہ ہی دھوکہ دکھائی دیتا ہے۔منٹو جنس اور طوائف میں بھی انسانی جانوں کے تلف ہونے پر روتے ہیں۔افسانہ ''سڑک کے کنارے'' میں ایک نوزائد بچی کے قتل کی ناکام کوشش کی جاتی ہے۔اس کہانی میں منٹو

نے انسانیت کے مکروہ چہرے کو بے نقاب کیا ہے:۔

> ''دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائد بچی کو سردی سے
> ٹھٹھرتے ہوئے سڑک کے کنارے پڑے ہوئے پایا اور اپنے قبضے میں
> لے لیا۔ کسی سنگدل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے کپڑے میں جکڑ رکھا
> تھا۔۔۔۔تاکہ وہ سردی سے مرجائے مگر وہ زندہ تھی۔''[۱۹]

اس بچی کا قصور صرف اتنا تھا کہ وہ پیدا ہوئی تھی باقی سب اس کی ماں اور دوسرے لوگوں کا تھا۔ اس کی ماں نے اپنا گناہ چھپانے کے لئے دو بڑے قتل کئے ایک بچی کا دوسرا ممتا کا۔ منٹو بظاہر بے رحم افسانہ نگار ہے؛ لیکن وہ سماج کو چھپانے کے بجائے ہمارے سامنے کھلم کھلا رکھ دیتے ہیں۔

منٹو نے انسانی زندگی کی کریہہ حقیقتوں اور عورت و مرد کے نفسیاتی تعلقات و سوچ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ وہ بڑا فنکار ان معنوں میں ضرور ہے کہ اس نے انسان اور اس کے حقوق کے لئے اپنی عزت کی قربانی دی۔ وہ اپنے زمانے کا بہت ہی بڑا ریاکار اور دولت مند ہوسکتا تھا؛ لیکن ان کے اندر سچائی اور ضمیر نے انہیں فنکار بنایا، جس نے دوسروں کے کل کے خاطر اپنے آج کی بازی لگائی۔ ان سے لاکھ اختلاف سہی لیکن انہوں نے انسانیت کے ساتھ ہو رہے مظالم کو بیان کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی اور یہ آواز چھوڑ گئے:

دیوتا بننے کی حسرت میں معلق ہو گئے
اب ذرا نیچے اتریے آدمی بن جایئے

(سلیم احمد)

☆☆☆

حواشی و حوالے :

۱۔ ڈاکٹر محمد اشرف، ترقی پسند تحریک اور اردو فکشن ((ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، لال کنواں، دہلی ۲۰۱۴)) ص۹۳

۲۔ سعادت حسن منٹو، لذت سنگ (نیا ادارہ۔لاہور ۱۴۹۷)ص۱۹

۳۔ شمیم حنفی ،منٹو حقیقت سے افسانے تک (دلی کتاب گھر ،جامع مسجد دہلی۲۰۱۲)
ص ۲۴۷
۴۔ برج پریمی ،سعادت حسن منٹو۔۔حیات اور کارنامے (رچنا پبلی کیشنز جانی پور
جموں۲۰۱۳) ص ۱۸۷
۵۔ منٹو،افسانہ''سہائے'' مشمولہ'فسانے منٹو کے'(کتابی دنیا۔ترکمان گیٹ۔دہلی
۲۰۰۷)مرتب:خالد اشرف ص۳۴۳
۶۔ شمیم حنفی ،منٹو حقیقت سے افسانے تک (دلی کتاب گھر ،جامع مسجد دہلی۲۰۱۲)
ص۲۵۱
۷۔ منٹو،افسانہ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''،مشمولہ'پھندنے'(ساقی بک ڈپو۔اردو بازار دہلی
۔جدید ایڈیشن۱۹۹۱)ص۱۹
۸۔ صغیر افراہیم ،اردو فکشن: تنقید و تجزیہ(ایجوکیشنل بک ہاوس۔علی گڑھ ۲۰۰۳)
ص ۱۵۷
۹۔ شمیم حنفی ،منٹو حقیقت سے افسانے تک (دلی کتاب گھر ،جامع مسجد دہلی۲۰۱۲)
ص۲۴۶
۱۰۔ منٹو،افسانہ''کھول دو''،مشمولہ'فسانے منٹو کے'(کتابی دنیا۔ترکمان گیٹ۔دہلی
۲۰۰۷)مرتب:خالد اشرف ص۳۴۰
۱۱۔ شمیم حنفی ،منٹو حقیقت سے افسانے تک (دلی کتاب گھر ،جامع مسجد دہلی۲۰۱۲)
ص۲۳۴
۱۲۔سعادت حسن منٹو،منٹو:ادب،عورت اور جنس (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس،لال کنواں
،دہلی۲۰۱۳) مرتب: کیول دھیر،الیاس راج بھٹی،ص۱۱
۱۳۔شمیم حنفی ،منٹو حقیقت سے افسانے تک (دلی کتاب گھر ،جامع مسجد دہلی۲۰۱۲)
ص۲۳۴
۱۴۔شمیم حنفی ،منٹو حقیقت سے افسانے تک (دلی کتاب گھر ،جامع مسجد دہلی۲۰۱۲)
ص۲۳۸

۱۵منٹو،افسانہ' کالی شلوار''،مشمولہ' کالی شلوار'(ساقی بک ڈپو۔اردو بازار دہلی ۔۶)ص ۱۵۸
۱۶سعادت حسن منٹو،افسانہ''سفید جھوٹ''مشمولہ'لذت سنگ'(نیا ادارہ۔لاہور ۱۴۹۷)ص۱۰۲
۱۷منٹو،افسانہ''سڑک کے کنارے''،مشمولہ'سڑک کے کنارے'(ساقی بک ڈپو۔اردو بازار دہلی۔۶)ص۶۵
۱۸ یوسف ٹینگ ،اردو افسانہ روایت اور مسائل (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس،لال کنواں ،دہلی ۲۰۱۳)مرتب: گوپی چند نارنگ،ص۲۷۸
۱۹منٹو،افسانہ''سڑک کے کنارے''،مشمولہ'سڑک کے کنارے'(ساقی بک ڈپو۔اردو بازار دہلی۔۶)ص۷۱

☆☆☆

Dr. Mohammad Yoursuf Wani
Assistant Professor
Department of Higher Education
Government of Jammu and Kashmir
Mobile: 9622468331

امتیاز احمد

عروضی معروضات: عروض کے ریاضیاتی عوامل

تلخیص: علمِ عروض اپنی ریاضیاتی نوعیت اور پیچیدہ اصطلاحات (زحافات، بحور، اسباب واوتاد) کے باعث عام طور پر ایک مشکل اور ہیبت ناک فن سمجھا جاتا ہے۔ جدید دور میں نثر کے غلبے اور عروضی غفلت کی وجہ سے شاعری کے فنی معیارات متاثر ہوئے، حالانکہ وزن ہی وہ بنیادی عنصر ہے جو شعر کو نثر سے ممتاز کرتا ہے۔ کلاسیکی کتب میں اس فن کی تکرار اور اصطلاحات کی بھر مار نے اسے مزید خشک بنا دیا ہے۔ زیرِ نظر مطالعہ میں اس الجھن کو دور کرنے کے لیے اصطلاحات کے روایتی رٹے کے بجائے زحافات پر ریاضیاتی طریقہ کار کا اطلاق کیا گیا ہے۔ یہ نیا اسلوب عروض کے عملی پہلو کو سہل بناتا ہے، جس سے اس فن کی ہیبت ختم ہوتی ہے اور طالبِ علم کے لیے اوزان و بحور کی تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔

کلیدی الفاظ: بحر، زحافات، سبب، وتد، وزن۔

تعارف: عروضی وزن کے حوالے سے کچھ اہم باتیں:

اس میں وہ باتیں بیان کی گئی ہیں جو عروض کے حوالے سے لکھی گئی کتب میں یا تو رہ گئی ہیں یا ان پر سرسری گفتگو کی گئی ہے۔ ان کو بیان نہ کرنا علمِ عروض میں الجھن پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا اس الجھن کو دور کرنا ضروری ہے۔

عروض کی بنیاد حرکت و جزم (ساکن) پر ہے! لہٰذا جب بھی عروض کو سیکھا جائے تو سب سے پہلی اور بنیادی بات یہ سمجھنی ہے کہ حرکات کن کن مقامات سے آتی ہیں؛ اور کون سے مقامات ساکن رہتے ہیں۔ کیوں کہ یہی سبب و وتد کا تعین کرتے ہیں۔ اور اسباب و اوتاد نئے نئے وزن متعین کرتے ہیں جنہیں زحافات کہتے ہیں؛ جو علمِ عروض ہے۔ لہٰذا عروض میں اسباب و اوتاد کی برابری دیکھی جاتی ہے۔

عروض کے ضمن میں دوسری اہم بات یہ یاد رکھنی ہے کہ اس کے افاعیل میں صرفی کے بجائے الفاظ کی حرکاتی مشابہت ہوتی ہے۔ صرفی مشابہت سے مراد ہے کہ حالت، لفظ بہ

لفظ، حرکت بہ حرکت اور ساکن بہ ساکن ہوتی ہے۔ مثلاً لفظ 'سَجَدَ' دیکھیں۔ یہ تین حرفی لفظ ہے۔ اس کے تینوں حروف پر حرکت ہے، اور وہ حرکت زبر کی ہے۔ قواعد کی رو سے کہا جاتا ہے کہ اس کی صرفی مشابہت فَعَلَ سے ہے یا یہ اسی کے وزن پر ہے۔ حَسِبَ کو دیکھیں۔ اس میں بھی تینوں حروف پر حرکات ہیں۔ لیکن وہ حرکات زیر اور زبر دونوں پر مشتمل ہیں۔ زبر پہلے اور تیسرے، زیر دوسرے حرف پر۔ قواعد کی رو سے کہا جاتا ہے کہ یہ فَعِلَ کے وزن پر ہے۔ کَرُمَ میں بھی حسبِ ترتیب تینوں حروف پر حرکات ہیں۔ اور یہ حرکات پیش اور زبر پر مشتمل ہیں۔ زبر پہلے اور تیسرے، پیش دوسرے حرف پر۔ قواعد کی رو سے کہا جاتا ہے کہ یہ فَعُلَ کے وزن پر ہے۔ عربی میں یہ ابوابِ ثلاثی مجرد کہلاتے ہیں جن کے اوزان طے ہیں۔ مراد یہ ہے کہ اگر سَجَدَ کو سَجِدَ تو یہ فَعِلَ کے وزن پر، حَسِبَ کو حَسُبَ، تو یہ فَعُلَ کے وزن پر کَرُمَ کو کَرَمَ تو یہ فَعَلَ کے وزن پر کہلائیں گے۔ ان ابواب سے مضارع (حال و مستقبل)، فاعِل اور مَفعول بنانے کا ایک متعین طریقہ ہے جن کا دارومدار حرکات کی اسی ترتیب سے ہوتا ہے۔ لہٰذا حرف بہ حرف حرکات کی پابندی/ مشابہت ضروری ہے۔ یہاں ہم فاعل کی مثال لیتے ہیں۔ اگر ان الفاظ کو فَاعِل'' کے وزن میں ڈھالیں تو ف (کلمہ) کے بعد الف ساکن کا اضافہ کیا جاتا ہے اور ع (کلمہ) کی حرکت کو زیر میں اور ف (کلمہ) کی حرکت کو دو پیش میں بدل دیا جاتا ہے۔ (جسے ساکن بھی پڑھا جاتا ہے)۔ اب ان تینوں الفاظ سَجَدَ، حَسِبَ، کَرُمَ کو اس میں ڈھالیں تو یہ سَاجِد''، حَاسِب''، کَارِم'' کے وزن میں ڈھلیں گے۔ اس وزن پر بننے والے ہر لفظ کا دوسرا حرف الف ہی ہوگا اور حرکات کے لحاظ سے پہلے حرف پر زبر دوسرا یعنی الف ساکن، تیسرے پر زیر اور چوتھے پر دو پیش ہوں گے۔ جو لفظ اس کے مطابق نہیں ہوگا وہ کوئی دوسری ڈائی ہوسکتی ہے فاعِل'' کی نہیں۔ ایسے ہی یہ الفاظ مَفعُول'' کے وزن پر مَسجُود''، مَحسُوب''، مَکرُوم'' بنیں گے۔ پہلے 'م' مضموم کا اضافہ 'ف' (کلمہ) ساکن، 'ع' (کلمہ) مضموم، 'و' ساکن کا اضافہ اور 'ل' (کلمہ) منون مضموم۔ اسی طرح عربی کے ثلاثی مجرد و مزید فیہ اور بقیہ افاعیل حرکت بہ حرکت لفظی مشابہت رکھتے ہیں۔

عروضی افاعیل میں حرکاتی مشابہت سے مراد ہے کہ افاعیل میں جس حرف پر

حرکت ہو لفظ میں اسی حرف پر حرکت آنی چاہیے۔حرکت میں یہ شرط نہیں ہے کہ حرکت،حرکت کے ساتھ ہی ملے یعنی زیر کے مقابل زیر، زبر کے مقابل زبر اور پیش کے مقابل پیش ہو؛ بلکہ زیر کے مقابل زبر یا پیش، زبر کے مقابل زیر یا پیش اور پیش کے مقابل زبر یا زیر ہوسکتی ہے۔بس یہ دیکھا جاتا ہے کہ حرف متحرک ہے یا ساکن۔مثال کے لیے لفظ 'چاہَت 'لیں۔اوراس ضمن میں دو باتیں سمجھیں؛ پہلی بات یہ ہے کہ اس لفظ میں پہلا اور تیسرا حرف متحرک اور دوسرا اور چوتھا ساکن ہے جو عروضی افاعیل میں فَعلُن کے مشابہ ہے کیوں کہ اس کے حروف میں بھی پہلا تیسرا متحرک دوسرا چوتھا ساکن ہے۔دوسری بات یہ مشاہدے میں آئی کہ لفظ 'چاہَت 'میں 'چ'پر زبر،'الف 'ساکن،'ہ'پر زبر اور 'ت'ساکن ہے؛جب کہ فَعلُن میں 'ف'پر زبر،'ع'ساکن،'ل'پر زبر کے بجائے پیش اور 'ت' ساکن ہے۔تو یہاں مقام کے لحاظ سے حرف پر حرکت و سکون ہے نہ کہ حرکت بہ حرکت مشابہت۔اگر ایسا ہوتا تو فَعلُن کے لحاظ سے 'ل'پر پیش ہونا چاہیے تھا اور یہ لفظ 'چاہُت 'پڑھا جانا چاہیے۔مگر عروض میں یہ مشابہت شرط نہیں۔ ایک اور مثال فَعُولُن کے وزن پر دیکھیں۔ یہ پانچ حرفی لفظ ہے جس میں پہلا ،دوسرا ،چوتھا متحرک؛ تیسرا، پانچواں ساکن ہے۔ لفظ صَدَاقَت مقامات میں حرکات وسکون کے لحاظ سے اسی کے وزن پر ہے کہ اس میں بھی پہلا ،دوسرا،چوتھا متحرک؛تیسرا، پانچواں ساکن ہے۔ مگر یہاں بھی حرکت بہ حرکت مشابہت نہیں ہے کہ لفظ فَعُولُن میں دوسرے اور چوتھے حروف پر پیش اور لفظ صَدَاقَت میں ان دوسرے اور چوتھے پر زبر ہے۔صرفی لحاظ سے یہ دو الگ الگ وزن ہیں جب کہ عروضی لحاظ سے یہ ہم وزن ہیں کہ اس میں حرف بہ حرف حرکات کی پابندی/مشابہت ضروری نہیں ہے۔

عروضی وزن کے لیے یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر لفظ فی ذاتہ وزن پر پورا اترے کبھی یہ دو سے زیادہ الفاظ بھی ہو سکتے ہیں،مثلاً دل جگر دو لفظ ہیں جو فَاعِلُن کے وزن پر ہیں۔یعنی ان میں پہلا ،دوسرا، چوتھا متحرک ؛تیسرا، پانچواں ساکن ہے۔

عروض میں اس سے بھی کوئی فرق نہیں پڑتا کہ حروف ادھر ادھر جائیں یعنی مُفَاعِیلُن ،مُفَاعَلَتُن دونوں میں سات حروف ہیں۔ پہلے چار ایک جیسے ایک جگہ پر۔ پہلے

رکن میں پانچوں مقام پر 'ی' اور دوسرے میں 'ل' ہے؛ جو پہلے میں چھٹے مقام پر ہے اور دوسرے میں اس مقام پر 'ت' ہے اور 'ن' دونوں میں ساتویں مقام پر اور ساکن ہے۔یعنی حروف جو، جہاں، جس مقام سے آئے کوئی فرق نہیں پڑتا۔حرکات میں 'جو' یعنی زبر زیر پیش آئے اس سے بھی فرق نہیں پڑتا۔ یہ تبدیلی کچھ بھی نہیں کرتی بلکہ حرکات میں مقامات کی تبدیلی سے کلی فرق پڑتا ہے۔ جیسے مُفاعیلُن میں حرکات کی ترتیب یوں ہے:

محرک:1،2،4،6 ساکن:3،5،7

اوران کے اسباب واتاد کی ترتیب اس لحاظ سے بنتی ہے:

محرک محرک ساکن= مجموع محرک ساکن=خفیف محرک ساکن=خفیف

اور مُفاعَلَتُن میں یوں ہے:

محرک:1،2،4،5،6 ساکن:3،7

محرک محرک ساکن= مجموع محرک محرک=ثقیل محرک ساکن=خفیف

دونوں میں جہاں پہلے چار حروف یکساں ہیں وہیں حرکات بھی ہیں۔ پھر مُفاعیلُن میں پانچواں حرف ساکن ہے اور مُفاعَلَتُن میں محرک، چھٹا اور ساتواں ایک جیسے یعنی محرک وساکن ہیں۔ پانچویں مقام سے مُفاعیلُن میں ساکن کی وجہ سے یہ خفیف بن گیا اور مُفاعَلَتُن میں محرک کی وجہ سے ثقیل بن گیا؛ پھر آگے کے جز سے جڑ کر فاصلہ صغریٰ بن گیا۔مراد ہے کہ حرکت کے ایک مقام نے کس طرح سبب ووتد میں تبدیلی کی۔

یہ محرک ساکن، محرک محرک عروض کی ریاضیات ہے جس پر اس علم کا تمام دارومدار ہے۔ پھر دہرایا جاتا ہے کہ اس میں یہ دیکھنا (دھیان رکھنا) پڑتا ہے کہ محرک کس اور ساکن کس مقام سے آیا۔اسی لحاظ سے عروض کا لفظ بنتا ہے۔علمِ عروض میں دو ہی لفظ ہیں جو اس علم کو آگے بڑھاتے ہیں(ا)۔ایک کا نام سبب دوسرے کا نام وتد رکھا گیا ہے۔ دراصل یہ محرک وساکن کی ترتیب کا عمل ہے۔اس میں دلچسپ بات ہے کہ یہ ترتیب جس لحاظ سے آجائے اسی لحاظ سے ان کو یہ دونام دیے گئے ہیں۔مثلاً:

1. محرک+ساکن =سبب۔
2. محرک+محرک+ساکن=وتد ۔

یہی سبب و وتد عروض کا فن/علم ہے۔ پھر ان دو سے ریاضیات کی طرح پانچ تک عروضی لفظ بنائے جا سکتے ہیں ؛ جیسے:

3. 1+1=محرک+ساکن+محرک+ساکن=سبب(دوبار)/ وتد +ساکن۔

4. 1+2=محرک+ساکن+محرک+محرک+ساکن=سبب+وتد / وتد و سبب /سبب سبب ساکن۔

5. 2+1 =محرک+محرک+ ساکن+محرک+ ساکن =وتد +سبب/ سبب وتد/ سبب سبب ساکن۔

یہ عروض کی کل لفظیات/حسابیات ہے۔

اس تجزیے سے یہ معلوم ہوا کہ اردو عروض میں بنیادی ارکان سببِ خفیف (پہلا حرف متحرک دوسرا ساکن) اور وتد مجموع (پہلے دو متحرک تیسرا ساکن) ہیں۔ وتد مجموع میں از خود پہلے دو حروف سببِ ثقیل ہیں۔اور اگر ان کی ترتیب بدل کر یوں لکھیں: سببِ خفیف+ وتد مجموع تو سببِ خفیف کے پہلے دو حروف کے بعد وتد کا پہلا حرف متحرک ہوتا ہے تو یہ از خود وتدِ مفروق بن جاتا ہے اور بچے ہوئے دو حرف سببِ خفیف رہتے ہیں۔ یہی عمل دائرے بناتا ہے۔ جن سے مختلف بحریں نکلتی ہیں۔انہی بحروں میں کمی بیشی یا ساکن و متحرک کرنے کے عمل کو زحافات کہتے ہیں۔

زحافات:

یہاں زحافات کے نام اور مقامات کے لحاظ سے ان کی تبدیلی کا ذکر کیا جائے گا۔ان کے عمل کو ریاضی والے حصے میں منطبق کر کے دکھایا جائے گا تاکہ ان کے سمجھنے میں بالکل آسانی ہو۔

سبب کے زحافات:

خفیف

1. رفع/مرفوع: رکن کے شروع میں دو اسباب خفیف ہوں تو پہلے سببِ خفیف کو گرانا۔
2. حذف/محذوف: رکن کے آخری سببِ خفیف کو گرانا۔
3. سلخ: آخر کے دو اسبابِ خفیف کو گرانا۔(یہ فاعِ لاتن کے لیے مخصوص ہے)۔

ثقیل:

4. وقص/ موقوص: ابتدائے رکن میں ثقیل کے دوسرے متحرک کو گرانا۔

5. عقل/ معقول: ثقیل کے دوسرے رکن کا پانچویں مقام پر آ کر پھر گرانا۔

وتد کے زحافات:

6. خرم: سرِ وتد کو کاٹنا۔

7. ثلم/ اثلم: فَعُولُن میں سرِ وتد کٹنا (یعنی خرم کرنا)۔

8. عضب/ اعضب: مُفَاعَلَتُن میں سرِ وتد کٹنا (خرم کرنا)۔

9. مخنق/ تخنیق: جب حشو (یعنی بیچ) میں وتد آئے اور اور اس کا سر کٹنا (خرم کرنا)۔

10. کسف/ کشف/ مکسوف/ مکشوف: عروض و ضرب میں وتد کا آخری حرف گرانا۔

11. نحر/ منحور: مجدوع فاع میں الف گرانا۔

مجموع:

12. قطع/ مقطوع: مجموع عروض و ضرب میں آئے تو اس کے ساکن کو ماقبل حرکت سمیت گرانا۔

13. قلع/ مقلوع: درمیان کے مجموع کو گرانا۔

14. طمس: آخر کے وتد مجموع کے دونوں متحرک گرانا۔

15. حذذ/ احذ/ محذوذ: آخری رکن میں آنے والے مجموع کو گرانا۔

16. بتر: فَعُولُن کا مجموع ساقط کرنا۔

17. تشعیث/ مشعث: فَاعِلَاتُن کے وتد مجموع کا دوسرا متحرک یا 'ل' گرانا۔

مفروق:

18. جذم/ اجذام: شروع کا وتد مفروق گرانا۔

19. صلم/ اصلم: وتد مفروق آخر رکن ہو تو اسے گرانا۔

ساکن کو گرانا:

20. خبن/ مخبون: رکن کے شروع کے سببِ خفیف میں ساکن کو گرانا۔

21. طیّ / طے/ مطوی: اگر رکن کے شروع میں دو اسباب خفیف ہوں تو دوسرے سببِ خفیف یعنی چوتھے حرف کا ساکن گرانا۔

22. قبض/ مقبوض: پانچویں مقام سے ساکن کو گرانا۔

23. کف/ مکفوف: ساتویں مقام سے ساکن کو گرانا۔

24. قصر/ مقصور: آخری ساکن گرا کر ماقبل متحرک کو ساکن کرنا۔

ساکن کرنے والے زحافات:

25. تسکین: اگر زحاف کے بعد متواتر تین حرکات آئیں تو درمیان کی حرکت گرا کر حرف کو ساکن کرنا۔

26. تخنیق/ تحبیق: جب دو ارکان میں تسکین کا عمل ہو۔

27. عرج: مجموع عروض وضرب میں آئے تو اس کے دوسرے متحرک کو ساکن کرنا۔

28. اضمار/ مضمر: سببِ ثقیل سے شروع ہونے والے رکن کے دوسرے حرف کو ساکن کرنا۔

29. عصب/ معصوب: ثقیل کے دوسرے رکن کا پانچویں مقام پر آ کر پھر ساکن ہونا۔

30. وقف/ موقوف: مفعولاتُ کے وتد کا آخری حرف ساکن کرنا۔

31. جدع/ مجدوع: مفعولاتُ کے دو اسباب خفیف گرانا اور 'ت' کو ساکن کرنا۔

مرکب زحافات:

32. ربع: خبن، تشعیث اور حذف کا اجتماع۔

33. ہتم: حذف وقصر۔

34. شکل/ مشکول: خبن وکف۔

35. شتر/ اشتر: خرم وقبض۔

36. ثرم: خرم وقبض۔

37. خرب/ اخرب: خرم وکف۔

38. خبل/ مخبول: خبن وطیّ۔

39. خلع/ مخلع: خبن وقطع۔

40. زلل/ ازل: خرم اور ہتم (حذف وقصر)۔
41. قَصَم: عصب وعضب۔
42. جمّ: عضب وعقل۔
43. نقص/ منقوص: عصب وکف۔
44. عقص: عصب، عضب، کف۔
45. قطف: عصب، حذف۔
46. خزل/ جزل، مخزول/ مجزول: اضمار وطیّ۔
47. ثرم/ اثرم: وتد وقبض۔
48. جب اور سلخ سالم رکن کے دو آخری سببِ خفیف کا گرانا۔

اضافہ والے زحافات:

49. تسبیغ/ مسبغ: مفَاعیلُن میں سببِ خفیف کے آخری ساکن سے پہلے الف کا اضافہ۔
50. اذالہ/ مذال: مُستَفعِلُن میں اسی طرح الف کا اضافا۔ (یعنی عمل دونوں میں ایک جیسا ہے لیکن نام الگ)۔
51. ترفیل: عروض وضرب میں مجموع پر سببِ خفیف کا اضافہ۔

زحافات کی ریاضی:

اب بحر بہ بحر زحافات کی ریاضی بیان کی جاتی ہے تا کہ زحافات کی تطبیق ہو جائے اور ان کا سمجھنا قطعی آسان ہو جائے۔ زحافات کے ضمن میں یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ ہر بحر میں تمام زحافات کام نہیں کرتے، اس لیے کہ ہر بحر کے اپنے اپنے ارکان ہوتے ہیں۔ یعنی کسی میں وتد + وتد ہے، کسی میں سببِ خفیف + سببِ ثقیل ہے، کسی میں تینوں، کسی میں صرف سبب ہے، کسی میں محض وتد۔ لہٰذا زحافات بھی ان ہی کے مطابق عمل پیرا ہوں گے۔ حرکات کے مقامات کے لحاظ سے اسباب واوتاد کی ذیل ترتیبیں بنتی ہیں:

1. محرک+محرک+ساکن= وتد مجموع	محرک+ساکن=سببِ خفیف
حرک+ساکن=سببِ خفیف	محرک محرک ساکن= مجموع

محرک ساکن=خفیف محرک ساکن=خفیف

مجموع خفیف خفیف = مُفَاعِیلُن

2. محرک+ساکن=سببِ خفیف محرک+محرک+ساکن= وتد مجموع

محرک+ساکن=سببِ خفیف محرک ساکن=خفیف محرک محرک ساکن= مجموع

محرک ساکن= خفیف خفیف مجموع خفیف=فَاعِلَاتُن (متصل)

3. محرک+ساکن+ محرک=وتد مفروق محرک+ساکن=سببِ خفیف

محرک+ساکن=سببِ خفیف محرک ساکن محرک=مفروق

محرک ساکن=خفیف محرک ساکن= خفیف

مفروق خفیف خفیف=فاعِ لاتن(منفصل)

4. محرک+ساکن=سببِ خفیف محرک+ساکن=سببِ خفیف

محرک+محرک+ساکن=وتد مجموع

محرک ساکن=خفیف محرک ساکن=خفیف

محرک محرک ساکن= مجموع

خفیف خفیف مجموع=مُستَفعِلُن (متصل)

5. محرک+ساکن=سببِ خفیف محرک+ساکن+محرک=وتد مفروق

محرک+ساکن=سببِ خفیف محرک ساکن=خفیف محرک ساکن محرک= مفروق

محرک ساکن=خفیف

خفیف مفروق خفیف=مُس تَفعِ لُن (مُستَفعِلُن)(منفصل)

6. محرک+ساکن=سببِ خفیف محرک+ساکن=سببِ خفیف

محرک+ساکن+ محرک=وتد مفروق محرک ساکن=خفیف

محرک ساکن= خفیف محرک ساکن محرک= مفروق

خفیف خفیف مفروق=مَفعُولَاتُ

7. محرک+محرک+ساکن= وتد مجموع محرک+محرک=سببِ ثقیل

محرک+ساکن=سببِ خفیف محرک محرک ساکن= مجموع

محرک محرک=ثقیل   محرک ساکن=خفیف

(یا)

محرک+محرک+ساکن= وتدمجموع   محرک+محرک+محرک+ساکن= فاصلہ صغریٰ

محرک محرک ساکن= مجموع   محرک محرک محرک ساکن=صغریٰ

مجموع ثقیل خفیف

(یا)

مجموع صغریٰ= مُفَاعَلَتُن

8 . محرک+محرک= سببِ ثقیل   محرک+ساکن=سببِ خفیف

محرک+محرک+ساکن=وتدمجموع   محرک محرک=ثقیل

محرک ساکن=خفیف   محرک محرک ساکن= مجموع

(یا)

محرک+محرک+محرک+ساکن= فاصلہ صغریٰ   محرک+محرک+ساکن= وتدمجموع

محرک محرک محرک ساکن=صغریٰ   محرک محرک ساکن= مجموع

ثقیل خفیف مجموع

(یا)

صغریٰ مجموع=مُتَفَاعِلُن

9. محرک+محرک+ساکن= وتدمجموع   محرک+ساکن=سببِ خفیف

محرک محرک ساکن= مجموع   محرک ساکن=خفیف

مجموع خفیف= فَعُولُن

10. محرک+ساکن=سببِ خفیف   محرک+محرک+ساکن= وتدمجموع

محرک ساکن=خفیف   محرک محرک ساکن= مجموع

خفیف مجموع= فَاعِلُن

کنجی:

فارمولاؤں کوکھولنے کی کنجی یہ ہے کہ کسی بھی بحر کے تحت اس میں ہوئے عمل کوملاحظہ کیجیے اور آخر میں نام دیکھیے: مثلاً بحرِ ہزج میں کف/مکفوف کے عمل کوملاحظہ کریں:

مُفَاعِیلُن–7 (ن)= مفاعیلُ = مجموع+مفروق= کف/مکفوف۔

سب سے پہلے ہم مُفَاعِیلُن لکھا ہوا پا رہے ہیں۔ اس کا مطلب ہے کہ اس بحر میں زحافات کا عمل ہو رہا ہے۔ پھر –(منفی) کا نشان دیکھ رہے ہیں۔ اس سے مراد ہے کہ کوئی لفظ یا حرکت کم ہوگا۔ پھر قوسین میں (ن) کو ملاحظہ کر رہے ہیں جو یہ واضح کرنے کے لیے دیا گیا ہے کہ نون منفی ہوگا۔ پھر = (مساوی) کی علامت دیکھ رہے ہیں۔ یعنی اب لفظ کسی وزن کے مساوی بن گیا ہوگا۔ وہ مفاعیلُ لکھا ہوا دیکھ رہے ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ ہم نے 'ن' گرادیا۔ نون کیوں گرادیا؟ اس لیے کہ یہ آخر پر اور ساکن آیا ہے اور کف آخر کے ساکن کو گرادیتا ہے۔ نون کے گرنے کی وجہ سے سبب و وتد کی ترتیب ہی بدلے گی۔ وہ یوں کہ مُفَاعِیلُن وتد مجموع، سببِ خفیف، سببِ خفیف (مجموع خفیف خفیف) کے اجزا سے بنا ہے یعنی یہ:

محرک محرک ساکن= مجموع   محرک ساکن=خفیف   محرک ساکن=خفیف ہے۔

اور مفاعیل کیا ہے؟ وہ لکھا ہوا ہے یعنی وتد مجموع + وتد مفروق۔ یہاں ہم نے ملاحظہ کیا کہ صرف ایک حرف کے گرانے کی وجہ سے دو سببِ خفیف ہی منہا ہو گئے اور ان کی جگہ ایک وتد مفروق نے لے لی۔ یہ کیوں کر ہوا؟ وہ اس اقتباس کی ابتدا میں ہی بتایا گیا کہ حرکات کے مقامات کی وجہ سے اگر اس کو دیکھیں گے تو ہم پائیں گے کہ اب حروف مع حرکات اس طرح آتے ہیں:

محرک محرک ساکن= مجموع   محرک ساکن=خفیف   محرک=؟

یعنی آخری ساکن مٹ گیا۔ عروض میں بنیادی رکنیہ دو حروف پر ہوتا اور آخری حرف ایک ہی رہا۔ اب دیکھا جائے گا کہ کیا یہ محرک ہے یا ساکن۔ ہم دیکھ رہے ہیں کہ یہ محرک ہے۔ کیوں کہ یہ اکیلا ہے اور رکن کا جز نہیں بنا سکتا۔ لہٰذا اس کو پہلے جز سے ملا دیتے ہیں جو محرک ساکن ہے تو اس کی ترتیب یوں بنے گی:

محرک ساکن محرک؟

جو مفروق کی ترتیب ہے! تو یہ وتدِ مفروق بن گیا۔ اسی لیے اس نے دونوں خفیفوں کو نکال لیا یا کہیں خود میں ضم کیا۔ چوں کہ اس میں اب تبدیلی ہوئی ہے لہٰذا یہ ہزج کی اصل/ سالم حالت میں نہیں رہا! تو پھر کس حالت میں رہا؟ آخر پر وہ نام دیا گیا ہے؛ کف/ مکفوف۔

ایک اور مثال ملاحظہ کیجیے:

مُفاعیلُن –ـ7(ن)=مُفاعیل = مجموع +خفیف+ساکن =فَعُولان =قصر/ مقصور۔

اس میں بالکل وہی عمل وترتیب ہے لیکن اسباب واوتاد کے بعد ایک مساوی = علامت زائد ہے جس کے بعد 'فَعُولان' لکھا ہوا ہے۔ یہ کیا ہے؟ جب ہم مُفاعیل میں اسباب واوتاد کی ترتیب دیکھتے ہیں تو وہ مجموع +خفیف+ساکن بنتی ہے اور فَعُولان کی ترتیب بھی مجموع +خفیف+ساکن بنتی ہے۔ لہٰذا نتیجہ یہ نکلا کہ مُفاعیل اور فَعُولان دونوں ایک ہی وزن پر ہیں۔ یعنی دونوں میں ایک ہی ترتیب سے سبب و وتد آتے ہیں؛ تو:

مجموع +خفیف+ساکن = مفاعیل یا مفاعیل= مجموع +خفیف+ساکن

مجموع +خفیف+ساکن =فَعُولان یا فَعُولان = مجموع +خفیف+ساکن

اس لیے مفاعیل کو رائج فَعُولان سے بدل دیا جاتا ہے۔

کسی جگہ منفی کے بجائے مثبت + کی علامت ہوتی ہے تو مراد ہے کہ کسی جز میں کوئی حرف بڑھا دیا گیا ہے۔

ہم نے سبب و وتد کو عملِ تطبیق میں وہیں پر اس لیے لکھا ہے تا کہ اس کے ہم وزن افعال کو جانا جا سکے۔

بحرِ ہزج ریاضیاتی عمل/ اطلاقی تطبیق:

مُفاعیلُن

ہم جانتے ہیں کہ بحرِ ہزج مُفاعیلُن کے وزن پر ہے۔ اس میں حرکات ان مقامات سے آتی ہیں:

محرک:1، 2، 4، 6 ساکن:3، 5، 7

محرک محرک ساکن= مجموع محرک ساکن= خفیف محرک ساکن= خفیف

اس لحاظ سے سبب و وتد کی تنظیم یوں ہوگی:

وتد مجموع (مفا)+سببِ خفیف (عی)+سببِ خفیف (لن)=مُفاعِیلُن

مجموع خفیف خفیف=مُفاعِیلُن

یہ سباعی رکن ہے یعنی اس میں سات حروف ہیں۔ تو اس کی ریاضی یوں بنے گی:

م=1 ف=2 ا=3 ع=4 ی=5 ل=6 ن=7

عملی تطبیق کر کے دیکھتے ہیں:

1. مُفاعِیلُن –1(م)=فاعِیلُن=خفیف +خفیف+خفیف=مَفعُولُن=خرم/اخرم۔
2. مُفاعِیلُن–1(م)–5(ی)=فاعِلُن=خفیف+مجموع=شتر/اشتر۔
3. مُفاعِیلُن–1(م)–5،6،7،(یلن)=فاع=خفیف+ساکن=زلل/ازل۔
4. مُفاعِیلُن–1(م)–7(ن)=فاعِیلُ=خفیف+مفروق=مَفعُولُ=خرب/اخرب۔
5. مُفاعِیلُن–1(م)=فاعِیلُن+الف =فاعِیلان=خفیف+خفیف+خفیف+ساکن=مفعُولان=قبض و تسبیغ/مقبوض مسبع۔
6. مُفاعِیلُن–1(م)–6،7(لن)=فاعی=خفیف+خفیف=فَعلُن=خرم و حذف/اخرم مزاحف۔
7. مُفاعِیلُن–1(م)–7–(ن)=فاعِیل=خفیف+خفیف+ساکن=فَعلان=خرم و قصر/ اخرم مقصور۔
8. مُفاعِیلُن–1،2،3(مفا) =عِیلُن=خفیف+خفیف=فَعلُن=بتر۔
9. مُفاعِیلُن–1،2،3(مفا)–5(ی)=عِلُن=مجموع=فَعَل=بتر قبض/ابتر مقبوض (جعف کمال 71)۔
10. مُفاعِیلُن–1،2،3(مفا)–6،7(لن)=عی=خفیف=فَع=بتر حذف/ابتر محذوف۔
11. مُفاعِیلُن–1،2،3(مفا)–7(ن)=عِیل=خفیف+ساکن=فَعل=بتر حذف/ابتر محذوف۔
12. مُفاعِیلُن–1،2،3(مفا)–5(ی)=علن+الف=عِلان=مجموع+ساکن=

فَعُولُ=ہتم/اہتم۔

13. مُفَاعِیلُن–4،5،6،7 (عیلن) =مُفَا=مجموع=فَعَل =جبّ۔ (کمال اس کو معاقبہ کی خلاف ورزی کی بنا پر رد کرتے ہیں70)۔

14. مُفَاعِیلُن–5(ی) =مُفَاعِلُن =مجموع+مجموع=قبض/مقبوض۔

15. مُفَاعِیلُن –5(ی)= مُفَاعِلُن +الف=مُفَاعِلَان=مجموع+مجموع+ساکن =قبض وتسبیغ/مقبوض مسبغ۔

16. مُفَاعِیلُن–5،6،7،(یلن)=مَفَاع =مجموع+ساکن=فَعُول=ہتم/اہتم۔

17. مُفَاعِیلُن–6،7(لن)= مُفَاعِی= مجموع+خفیف= فَعُولُن =حذف/محذوف۔

18. مُفَاعِیلُن–7(ن)=مُفَاعِیلُ=مجموع+مفروق=کف/مکفوف۔

19. مُفَاعِیلُن–ُ–7(ن)=مُفَاعِیل=مجموع+خفیف+ساکن=فَعُولَان=قصر/مقصور۔

20. مُفَاعِیلُن +الف=مُفَاعِیلَان=مجموع+خفیف +خفیف +ساکن=تسبیغ/مسبغ۔

حاصل اوزان:

1. مَفعُولُن خرم/اخرم۔
2. فَاعِلُن شتر/اشتر۔
3. فَاع زلل/ازل۔
4. مَفعُولُ خرب/اخرب۔
5. مفعُولَان قبض وتسبیغ/مقبوض مسبغ۔
6. فَعلُن خرم وحذف/اخرم مزاحف، بتر۔
7. فَعلَان خرم وقصر/ اخرم مقصور۔
8. فَعَل بترقبض/ابترمقبوض، جبّ۔
9. فَع بترحذف/ابترمحذوف۔
10. فَعل بترحذف/ابترمحذوف۔
11. فَعُول ہتم/اہتم۔
12. مُفَاعِلُن قبض/مقبوض۔

13. مُفاعِلان قبض و تسبیغ/ مقبوض مسبغ۔

14. فَعُولُن حذف/محذوف۔

15. مُفاعیلُ کف/مکفوف۔

16. فَعُولان قصر/مقصور۔

17. مُفاعیلان تسبیغ/ مسبغ۔

اس بحر میں سب سے زیادہ زحافات کا عمل ہوتا ہے۔ اس میں تین قسم کے اوزان یکساں حاصل ہوئے۔ یہی عمل بقیہ بحروں میں بھی ہوتا ہے۔ جو کل ملا کر تقریباً 155 کی تعداد میں پھیل جاتے ہیں اور ان بحروں سے تقریباً پینتالیس اوزان حاصل ہوتے ہیں؛ چوں کہ پہلے اس کو ایک طویل ریاضیاتی عمل سے گزرنا ہے لہٰذا یہ دو الگ مقالوں کا موضوع ہے۔

حواشی:

(۱) اس لحاظ سے بھی یہ ریاضیات سے بہت حد تک ملتا ہے کہ اس علم کی بنیاد بھی دراصل 1+1 پر ہی ہے جس سے تمام اعداد متعدد کیے جا سکتے ہیں۔ صفر کا اضافی کردار نتائج میں حتمیت کے لیے اہم ہے۔ ریاضیات کی منطقی ترتیب ذیل میں دی گئی ہے؛ جو اردو عروض کی بھی کلی یہی ہے:

1+1= 2.

1+1+1=3; 1+2=3; = 2+1=3.

1+1+1+1=4; 1+1+2=4; 1+2+1= 4; 2+1+1=4;

2+2=4;1+3=4; 3+1=4;

1+1+1+1+1=5; 1+1+1+2=5; 1+1+2+1=5

;1+2+1+1=5; 2+1+1+1=5; 1+2+2=5; 2+1+2=5;

2+2+1=5; 1+1+3=5; 1+3+1=5;

3+1+1=5; 2+3=5; 3+2=5; 1+4=5; 4+1=5…etc.

کتابیات:

1. اخلاق حسین دہلوی۔فنِ شاعری۔کتب خانہ انجمنِ ترقیِ اردو، دہلی۔1954۔

2. آفتاب مضطر۔عام عروضی مغالطے۔رنگِ ادب پبلی کیشنز، کراچی۔2017۔

3. تقی عابدی۔ رموزِ شاعری-القمرانٹر پرائزز، لاہور۔2003۔

4. جلیل، جنگ بہادر۔اردو کا عروض۔ادارہ ادبیاتِ اردو، حیدر آباد۔1922۔

5. حالی، الطاف حسین۔مقدمہ شعروشاعری۔سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور۔1990۔

6. حسینی، سید کلیم اللہ۔عروض۔ادارہ ادبیاتِ اردو، حیدر آباد۔

7. خان، عارف حسن۔معراج العروض۔عارف حسن خان۔2013۔

8. شمیم احمد۔اصنافِ سخن اور شعری ہیتیں۔انڈیا بک امپوریم، بھوپال۔1981۔

9. صدیقی، کمال احمد۔آہنگ اور عروض-قومی کونسل، دہلی، 2008۔

10. ضیا، محمد اسلم۔علمِ عروض اور اردو شاعری۔مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔1997۔

11. عسکری۔مرزا محمد حسن۔آئینہ بلاغت۔صدیق بک ڈپو، لکھنو۔1973۔

12. عنوان چشتی۔عروضی اور فنی مسائل۔عنوان چشتی۔1985۔

13. فاروقی، شمس الرحمٰن۔شعر شور انگیز۔ج، 1۔غالب انسٹی ٹیوٹ، 1996۔

14. فاروقی، شمس الرحمٰن۔عروض آہنگ اور بیان۔کتاب نگر، لکھنو، 1977۔

15. کشاف تنقیدی اصطلاحات مرتب ابوالاعجاز حفیظ صدیقی۔مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔1985۔

16. محمود کاظم۔عروض بہ طرزِ نو۔محمود کاظم۔2010۔

17. مرزا یاس عظیم آبادی- چراغِ سخن۔مرتبِ احمد رضا۔مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور۔1996۔

18. نادم بلخی۔تفہیم العروض۔ایوانِ ادب، پٹنہ۔1985۔

19. نجم الغنی رامپوری۔بحر الفصاحت۔نول کشور پریس، 1924۔

20. وہاب اشرفی۔تفہیم البلاغت۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی۔1999۔

Dr. IMTIYAZ AHMAD
Assistant Professor
GDC,Frisal,Kulgam Kashmir.
192232
Cell:9797289295

شاکر علی صدیقی

ساقی فاروقی کا شعری تفاعل اور آہنگ شعر

(مردہ خانہ کی روشنی میں)

تلخیص : یہ مقالہ جدید اردو نظم کے اہم شاعر ساقی فاروقی کے شعری مزاج اور ان کی مشہور نظم "مردہ خانہ" کے فنی و فکری آہنگ کا احاطہ کرتا ہے۔ مقالہ نگار نے واضح کیا ہے کہ ساقی فاروقی کی شاعری روایتی موضوعات کے بجائے شاعر کے داخلی تجربے، وجودی کرب اور جدید حسیت سے عبارت ہے۔ ان کے نزدیک شاعری کا جوہر لفظی کفایت، اختصار اور معنوی تہہ داری میں مضمر ہے۔ مقالے میں نظم "مردہ خانہ" کو ایک تمثیلی شاہکار قرار دیتے ہوئے اس کی ہیئتی وحدت، پیکر تراشی اور علامتی نظام کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ مصنف کے مطابق یہ نظم صنعتی و حیوانی ظلم کے نتیجے میں پیدا ہونے والی خوف زدگی اور انسانی وجود کی بے معنویت کا گہرا اشاریہ ہے۔ ساقی فاروقی نے "موت کے بعد کے زخم" جیسے استعاروں سے زندگی اور فنا کے درمیان جاری کشمکش کو فنی چابک دستی سے پیش کیا ہے، جو انہیں جدید اردو شاعری میں ایک منفرد اور معتبر مقام عطا کرتا ہے۔

کلیدی الفاظ : ساقی فاروقی، مردہ خانہ، جدید حسیت، وجودی شعور، آہنگِ شعر۔

قاضی محمد شمشاد نبی ساقی فاروقی (۱۹۳۶ء-۲۰۱۸ء) کا پہلا شعری مجموعہ ’’پیاس کا صحرا‘‘ ۱۹۶۶ء میں مشتہر ہوا۔ یہ ۱۹۵۵ء تا ۱۹۶۶ء کے کلام کو محیط ہے۔ اس مجموعہ کی بیشتر نظمیں معریٰ ہیں۔ اس دور میں شاید ہی کسی دوسرے شاعر نے اتنی کثیر تعداد میں معریٰ نظمیں کہیں ہوں۔ شامل مجموعہ نظموں میں سے ایک بہترین اور نمائندہ نظم ’’مردہ خانہ‘‘ ہے۔ اس پر گفتگو کرنے سے قبل ضروری ہے کہ ان کے شعری مزاج اور ان فکری

سرچشموں پر بھی مختصراً گفتگو کی جائے جس کی وجہ سے ان کی شاعری ایک منفرد فکر وفن کے ساتھ منظر عام پر آئی۔

شاعری سے متعلق ساقی فاروقی کا بنیادی موقف یہ ہے کہ شاعری کو اولاً شاعری ہونا چاہیے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب اس میں لذت اور کشش دونوں موجود ہوں اور یہ دونوں صفات فکر وفن کی ہم آہنگی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ان کے نزدیک شاعری کا بنیادی سرچشمہ شاعر کے داخلی تجربے اور اس کی ذاتی سچائی سے مربوط ہے۔لہٰذا شاعری تقلید، سطحی جذبات یا محض روایتی موضوع ومضامین کی بازیافت سے وجود پذیر نہیں ہوتی، بلکہ وہ شاعر کے اندرونی اضطراب، شکستگی اور فکری تلاش وجستجو سے نمو پذیر ہوتی ہے۔ان کے یہاں ذاتی تجربہ انسانی تجربے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔جدید حسیت اور وجودی شعور ان کے یہاں خاص مقام رکھتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں انسان کی تنہائی ،شناخت کا بحران، بے معنویت کا احساس اور زندگی کے المیاتی جیسے منفی پہلو بہ کثرت جلوہ گر ہیں۔ان کے کلام میں انسان مسافر کی شکل میں نمودار ہوتا ہے جو پیہم کرب کی حالت میں زندگی کے مفہوم تک پہنچنے کی جدوجہد کرتا ہے۔یہ بھی واضح رہے کہ ان کے یہاں روایت سے بغاوت نہیں، بلکہ مکالمہ ہے۔وہ روایتی قدروں کی عظمت کا احساس رکھتے ہیں،لیکن وہ ساتھ ہی روایتی جمود کو جدید ذہن اور نئے تجربات سے ہم آہنگ کرنے کی بھی حتی المقدور کوشش کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی شاعری روایت کی لطافت اور جدید حسیت کے امتزاجی وصف سے متصف ہو جاتی ہے۔

ساقی فاروقی علامتی اور تجریدی شعری اسلوب کے قائل ہیں۔ان کے یہاں شاعری میں اشاریت، ابہامیت اور جدلیت جیسے عناصر زیادہ موثر اور اہمیت کے حامل ہیں، بہ نسبت براہ راست بیانیہ کے۔کیوں کہ یہ شعری رویہ فن پارے میں کثیر المعنی اور وسیع المعنی کے امکانات کو دو چند کر دیتا ہے۔ان کا یہ بھی نظریہ ہے کہ شعر میں معنوی وسعت ہونی چاہیے تاکہ قاری تخلیقی شرکت داری پر آمادہ ہو سکے اور مزید یہ کہ ہر نئی قرأت فن پارے کے نئے مفاہیم برآمد کرنے کی صلاحیت پیدا کر سکے۔زبان و بیان کے لحاظ

سے ان کا موقف یہ ہے کہ شاعری اختصار، کفایت اور معنوی گہرائی کی متحمل ہو۔لہٰذا ان کے نزدیک عمدہ شاعری وہ ہے جس میں کم الفاظ کے ذریعے زیادہ سے زیادہ معنی پیدا کیے جائیں۔اسی طرح وہ لفظی صنعت گری یا شعوری تزئین کاری کے بجائے ایسے اسلوب بیان کو ترجیح دیتے ہیں جس میں فکری تہہ داری اور داخلی شدت نمایاں ہو۔

بہرکیف ساقی فاروقی بنیادی طور پر جدید شاعر ہیں۔انھوں نے رسمی طرز سے انحراف کرتے ہوئے جدید مسائل کو اپنی شاعری میں خاص طور پر برتنے کی کوشش کی ہے۔ داخلی کرب، وجودی حسیت اور فکری تنوع ان کی شاعری کا بنیادی اختصاص ہے۔ان کی شاعری ایسے ذہن کی تخلیقی کشمکش کی رہین منت ہے جو اپنے عہد، اپنی ذات اور انسانی وجود سے مسلسل نبرد آزما ہے۔یہ نقطہ ذہن نشیں رہے کہ انھوں نے کوئی نادر یا اچھوتے موضوعات و مضامین کو تلاش نہیں کیا، بلکہ عام کیفیات اور رونما ہونے والے معمولی واقعات اور عصری مسائل کو اپنی شاعری میں غیر معمولی بنا کر پیش کیا ہے۔ان کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں اس راستے کا انتخاب کیا جو انسانوں کی تاریک راہوں سے گزرتا ہوا اپنی منزل تک پہنچتا ہے، کیوں کہ وہ اپنے حساس ذہن اور دوربیں نگاہوں سے دیکھ رہے تھے کہ انسان دوستی اور دشمنی/شکستگی کے مابین پرکشش، پرلطف اور پرفریب مناظر بظاہر آرام طلبی، آسائش اور زیبائش کی دعوت دے رہے ہیں، لیکن ان کے اندرون ایک لامکاں اور لازماں کرب ناکی، اذیت ناکی اور خوف ناکی کی جُوئے آتش رواں دواں ہے، جس میں تمام انسانوں کو ڈوب کر جانا ہے ہے۔بس یہی ان کی شاعری کا نقطۂ آغاز ہے جس کے اردگرد انھوں نے ذاتی غور وخوض سے اپنی شاعری کو تخلیق کیا ہے۔یہ ان کا فن تھا کہ انھوں نے انسانوں کے عصری مسائل اور اس سے پیدا شدہ غضب ناک مراحل کو نہایت خوبصورتی سے اپنی شاعری میں برتا ہے جس میں حسن کے ساتھ ساتھ تجسس بھی کارفرما ہے۔اس طرح ان کی شاعری میں انسانی حقائق کی تڑپتی ہوئی ایک روح بہ رقص شرر جلوہ فگن ہے، جس کی بہترین مثال ان کی معروف نظم ''مردہ خانہ'' ہے۔

اس نظم میں کل چار بند ہیں۔پہلا بند پانچ مصرعوں پر مقفل ہے اور باقی ہر بند

ایک شعر اور سات مصرعوں پر مشتمل ہے۔ اس طرح یہ پوری نظم چھبیس (۲۶) مصرعوں کو محیط ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ پانچ مصرعوں کے تمام بندوں میں یہ اہتمام ہے کہ ابتدا اور آخر کے دو دو مصرعے ہم قافیہ، اور تینوں بندوں کا درمیانی مصرعہ بے قافیہ ہے۔ تخلیق کار کے اس شعوری عمل سے نظم میں ایک مخصوص ہیئتی وحدت اور داخلی ربط پیدا ہو گیا ہے۔ مستزاد یہ کہ فن کار نے اس نظم کو تمثیلی پیرایۂ اظہار میں پیش کر کے اس کی معنویت میں ہمہ جہتی پیدا کر دی ہے۔ درحقیقت یہ دنیا کے ظلم وستم کی جیتی جاگتی ایک تمثیلی نظم ہے۔ جس کا مرکزی خیال یہ ہے کہ اس دنیا میں اظہار حق/ اظہار صداقت کی جرأت سب سے بڑا ظلم ہے، جس کی پر درد اور پر سوز داستان صدیوں سے آج تک جاری ہے۔ دور جدید کے صنعتی/ حیوانی ظلم و جبر کے باعث انسان میں آسیب زدگی اور خوف و دہشت کی کیفیت اپنی انتہا پر ہے۔ علامہ اقبال نے آج بہت پہلے کہا تھا ''احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات'' بہرکیف یہ امیجری (Imagery) اس مردہ خانہ کی ہے جہاں ہر سو لاشوں کے انبار ہیں۔ اچانک ہوا کا ایک سرد جھوکا آنے کے باعث دروازے سر پٹکنے لگتے ہیں اور اندھیرے کے بڑھنے سے سارا منظر نہایت ڈراونا ہو جاتا ہے۔ نظم میں زمین کے مالک دیرینہ سے انصاف کی فریاد کی گئی ہے، کیوں کہ یہاں پر زندگی زخم خوردہ ہے، ہر لحہ لہو چاٹتی بلاؤں میں گھرا ہوا ہے، یہاں تک کہ موت کے بعد بھی جراحتوں کا سلسلہ جاری ہے اور انسان اپنی لاش لیے پھر رہا ہے۔ اس طرح یہ پوری نظم مردہ خانہ کی ٹھٹھری ہوئی ہواؤں، لہو چاٹتی بلاؤں اور موت کی ڈراؤنی فضاؤں کے درمیان انسانی نفوس کا اشاریہ بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔

فن کار نے ساخت کی تشکیل کے لیے نظم کا ارتقا، اس کی نشو ونما اور اس کے اختتامی کیفیت کی تاثیر پر پوری توجہ صرف کی ہے۔ دیکھیے کہ اس نظم کے مرکزی الفاظ تین ہیں: موت، لاش اور مردہ خانہ۔ انہیں الفاظ کے توسط سے فن کار نے پوری نظم میں اضمحلال کی پر اثر کیفیت پیدا کی ہے۔ اس اظہار کے لیے انہوں نے مخصوص ترین الفاظ کا منفی مگر فنی انتخاب کیا ہے مثلاً بند اول:

مری رگوں میں خنک سوئیاں پروتا ہوا
برہنہ لاشوں کے انبار پر سے ہوتا ہوا
ہو ا کا ہاتھ بہت سرد ، موت جیسا سرد
وہ جا رہا ہے ، وہ دروازے سر پٹکنے لگے
وہ بلب ٹوٹ گیا، سائے ساتھ چھوڑ گئے

خنک سوئیاں پرونا/لاشوں کا برہنہ ہونا/ہاتھوں کو موت جیسا سرد ہونا/دروازوں کا سر پٹکنا /بلب کا ٹوٹنا/سایہ کا ساتھ چھوڑنا۔

بند دوم:

وہ ناچتے ہوئے بھیجے کسی رقیق سے تر
وہ رینگتے ہوئے بازو، وہ چیختے ہوئے سر
وہ ہونٹ نیم تراشیدہ، دانت نکلے ہوئے
وہ نصف دھڑ چلے آتے ہیں رقص کرتے ہوئے
وہ جسم سہمے ہوئے بند مرتبانوں میں
جو بات کی تو انہیں تیز و ترش زہر ملا
جو چپ ہوئے تو انہیں سولیوں پہ ٹانگ دیا

بھیجے کا ناچنا/بازو کا رینگنا/سر کا چیخنا/ہونٹ کا نیم تراشیدہ ہونا/دانت کا نکلنا/نصف دھڑ ہونا/نصف دھڑ کا چلنا/نصف دھڑ کا رقص کرنا/جسم کا سہا ہونا/مرتبان کا بند ہونا/تیز و ترش زہر کا ملنا/سولیوں پر ٹانگنا۔

بند سوم:

چھپی ہیں سینکڑوں بد روحیں ان فضاؤں میں

وہ گھورتی ہوئی آنکھیں کہیں خلاؤں میں
زمیں کے مالک دیرینہ کی تلاش میں ہیں
جراحتوں کے نشاں ہر خمیدہ لاش میں ہیں
اور اک صدا چلی آتی ہے، ہر جراحت سے
یہ سارے زخم مقدر ہوئے ہیں موت کے بعد
سکون لفظ و بیان و سکوت صوت کے بعد

بدروحوں کا چھپنا/آنکھوں کا گھورنا/لاش کا خمیدہ ہونا/موت کے بعد زخم کا مقدر ہونا۔

بند چہارم:

بڑی بساند ہے ٹھٹھری ہوئی ہواؤں میں
میں گھر گیا ہوں لہو چاٹتی بلاؤں میں
وہ اک بریدہ زباں آئی لڑکھڑاتی ہوئی
ہنسی . . . . ڈراؤنی سرگوشیوں میں کہنے لگی
تم اپنی لاش لیے بھاگ جاؤ جلدی سے
نہ سن سکو گے کہ ہیں موت کے فسانے بہت
متاع جسم سلامت کہ مردہ خانے بہت

ہواؤں کا ٹھٹھرنا/لہو چاٹتی بلاؤں میں گھرنا/زبان کا بریدہ ہونا/بریدہ زبان کا لڑکھڑانا/لاش لے کر بھاگنا/موت کے فسانوں کو نہ سننا۔

درج بالا بندوں کے مختص الفاظ اوراس کی تراکیب سے ابھرنے والی پیکریت متن کے تشکیلی مراحل کا فطری اور تخلیقی سطح کا انتہائی انوکھا تجربہ ہے۔نظم میں الفاظ کی درو بست،ترکیب سازی اوراستعاراتی نظام آہنگ شعر کی مخصوص کلید ہے۔پیکرتراشی اورحسن کاری کے اعتبار سے ساقی فن شعر کے بڑے خلاق اور مشاق معلوم ہوتے ہیں۔مستزادیہ

کہ موضوع کی عقدہ کشائی کے مناسبت سے بتدریج منفی کیفیتوں کی یکجائیت نظم کی تحسین کا اساسی تحرک ہے۔ نیز معنی خیزی اور اس سے منسلکہ پہلوؤں کی معنویتی تطبیق کی توضیح کے لیے خالق نے صفت عینی کی امداد سے نظم کی گرہ کشائی کا انتہائی حساس طریقہ اپنایا ہے۔ یہاں پر مذکورہ اشعار کی توضیحات کی چنداں ضرورت نہیں، بلکہ بند سوم کے کلیدی مصرعہ کی ابہامیت اور استفہامیت سے پیدا ہونے والی طرفوں کی وضاحت مطلوب ہے۔ کلیدی مصرعہ:

یہ سارے زخم مقدر ہوئے ہیں موت کے بعد

نظم کا مرکزی فقرہ ''موت کے بعد'' پوری نظم اور بطور خاص آخرالذکر بند کے تفہیمی جہتوں کی دریافت کا بنیادی وسیلہ ہے۔ زمان کا تعین، اس کا پس منظر اور پیش منظر اسی فقرہ یعنی ''موت کے بعد'' کا ترسیلی اشاریہ بنتا ہے۔ یعنی حال سے منسلک دو زمان ماضی اور مستقبل کا تعین ہوتا ہے، اگر حال معدوم ہو تو دونوں زمان کی نشان دہی بعید از ممکن ہوگی۔ اس پر ٹھہرنے کی ضرورت یوں ہے کہ نظم کی ساخت اور تنظیم میں یہ فقرہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور یہ مرکزیت تمام مصرعوں کو ایک دوسرے سے باہم مربوط کرتی ہے۔ مثلاً: ''قبل موت ...... موت ...... اور بعد موت''۔ چوں کہ ہمارا ایقان ہے کہ زندگی کے دو پہلو ہیں، ایک قبل موت اور دوسرا بعد موت۔ لیکن دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ دونوں زندگیوں کا ذریعۂ اتصال موت ہے۔ اور یہ موت سوئے زخم کا باعث بھی اور نجات راہ بھی۔ اس موقع پر استاد محترم پروفیسر شبنم نوری (ممتاز پی جی کالج لکھنؤ) کے شعر کی یاد تازہ ہوتی ہے ''کہتے ہیں فنا جس کو وہ موت نہیں شاید - افسانۂ ہستی کا عنوان بدلتا ہے'' پوری نظم اسی منفی/متضاد بیان کی کشمکش کا فنی اظہار ہے۔ اول بند کے مصرعۂ اولیٰ اور تکمیل نظم کے آخری مصرعہ سے جس کی مکمل توثیق ہوتی ہے:

مری رگوں میں خنک سوئیاں پروتا ہوا (ع)

متاع جسم سلامت کہ مردہ خانے بہت (ع)

مزید لطف یہ کہ شاعر نے بڑی چابک دستی سے آخری بند کے چار مصرعوں کے

ذریعے قطعی ناامیدی کی کیفیت کو تقویت پہنچا کر ہلکی سی امید کی کرن پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس سعی سے اضمحلال کے امکانات کو ایک نیا رخ مل گیا ہے، دیکھیے :

وہ اک بریدہ زباں آئی لڑکھڑاتی ہوئی
ہنسی . . . . ڈراؤنی سرگوشیوں میں کہنے لگی
تم اپنی لاش لیے بھاگ جاؤ جلدی سے
نہ سن سکو گے کہ ہیں موت کے فسانے بہت

اب غور کیجیے کہ کیا بریدہ زبان کا سرگوشی کرنا ممکن ہے؟ چلو یہ مان لیتے ہیں کہ بریدہ زبان کا لڑکھڑانا عین فطری ہے۔ لیکن صفت منفی کے ساتھ ہنسنا اور ڈرنا دو متضاد کیفیت کی تشکیل میں لفظ ''سرگوشی'' کا کیا مطلب ہے؟ اب تخلیق کار کا جذبہ اور تجربہ دیکھیے کہ اس نے کس قدر چالاکی سے مصرعہ ''نہ سن سکو گے کہ ہیں موت کے فسانے بہت'' نظم کر کے منحرف رویے کے امکانات کو اس مصرعے ''تم اپنی لاش لیے بھاگ جاؤ جلدی سے'' سے مبدل کر دیا ہے۔ اس عمل سے نظم کی وسعت میں کمال پیدا ہو گیا ہے جو ایک امتیازی وصف ہے۔ بنی نوع انسان کے نئے تناظر، انتشار کرب اور پیچیدہ در پیچیدہ مصادر سے دریافت ہونے والی دہشت زدگی، خوف بیانی اور مایوسی کا فنی اظہار ساقی کا مخصوص شعری اسلوب ہے۔ اگرچہ اس نظم کا موضوع محدود ہے، لیکن یہ نظم اس لیے لائق اعتنا ہے کہ شاعر نے موضوع کو محدود رکھ کر بھی بڑی ہنرمندی سے اپنی صلابت فکر اور صلصلۂ فن سے معنوی دائرۂ امکانات کو وسیع تر کر دیا ہے۔ یقیناً یہ ان کا اختصاصی شیوۂ خلق اور کمال فن ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی :

> ''ساقی فاروقی کا اکثر کلام لازمان ہے کیوں کہ اس میں معاصر حقیقت اور جدید تجربے کو فن کا پورا شعور اور پورے فن کا شعور مل گیا ہے۔ ساقی فاروقی کے یہاں حقیقت کو فن کی شکل دینے کے تمام طریقے اور خود فن کی تمام شکلیں جلوہ گر ہیں۔
>
> (معرفت شعر نو، ص:۲۶۲)

کسی فن پارے کی اہمیت اوراس کی افادیت کا جہاں تک تعلق ہے تو وہ فن میں مضمر ہے۔فن معمولی سے معمولی خیال کو بھی فنی ملبوسات کے ذریعے غیر معمولی بنادیتا ہے ۔بغیرفن کے کوئی ادب پارہ اپنی عظمت کو قائم نہیں رکھ سکتا ہے ،ہاں اتنا ضرور ہے کہ موضوعات کی تازگی/توسیع/نئی توضیح فن کا معاون بن کرشعر کی تاثیر اورکشش میں اضافے کا باعث ہوتا ہے۔

مختصر یہ کہ جدید شاعری میں ساقی فاروقی کو ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ان کی شاعری ایک مخصوص فکری جلا اور فنی قوت کے تخلیقی سرچشموں سے نمودار ہوئی ہے۔حسن اظہار، اسالیب شعر اور فکری ابعاد کا ارتقا ان کی شعری شناخت کا امین ہے۔اگر چہ یہ جلوۂ صدرنگی اس دور کے عصری تقاضوں اور ماقبل نظام شعر کی بغاوت/توسیع کی منصوبہ بندی سے مستعار ہے۔لیکن یہ استعار دو دو چار کا نہیں بلکہ کارگاہ خلق کے شعری تفاعل اور آہنگ شعر کی پانچویں شکل کا احساس دلاتا ہے۔بالعموم ان کا شعری سفر خارجی عوامل سے گزر کر داخلی مسائل تک رسائی حاصل کرنے کا ایک منفرد شعری تجربہ ہے۔بالفاظ دیگر ان کے نظام شعر کی تشکیل عصری میلانات اور داخلی کیفیات کی مرہون منت ہے۔ساقی بر اقتضائے فن صوتی مناسبتوں کی حسن کاری اور لفظی آہنگ کے زیروبم سے اپنے کلام میں جاذبیت اور چاشنی پیدا کرنے کا دلچسپ ہنر جانتے ہیں۔زبان کا تخلیقی استعمال ان کے شعری مزاج اور آہنگ شعر کی تشکیل کا بنیادی محرک ہے۔یہ تحرک نئی لفظیات، نت نئی ترکیبات، نئے تلازمات اور انسلاکات سے منطبع ہے، جوان کے شعری تخلیقات کی توسیع کا باعث ہیں۔نیز ان کے یہاں لفظیاتی تفاعل تخلیق شعر کی معنیاتی جہتوں کی پہلوداری کا خاص وسیلہ ہے۔یہ نظم اپنی معنوی تہہ داری، پیکر نگاری اور استعارہ سازی کے لحاظ سے ایک کامیاب تجربہ ہے جو نہایت مربوط اور مسحور ہے۔

☆☆☆

Dr. Shakir Ali Siddqui
(Assitant Professor)
Discipline of Urdu,School of Humanities,
IGNOU, New Delhi-110068

ڈاکٹر امتیاز مصطفیٰ، ڈاکٹر فاروق شاہین

محسن کاکوروی کی نعت گوئی

فکری و لسانی امتیازات

تلخیص : یہ مقالہ اردو کے مایہ ناز نعت گو شاعر محسن کاکوروی کے فن اور ان کے مخصوص لسانی و فکری اسلوب کا جامع احاطہ کرتا ہے۔ مقالہ نگاروں نے نعت کو ایک نازک صنفِ سخن قرار دیتے ہوئے محسن کاکوروی کو اس کا 'روایت ساز' قلمکار ثابت کیا ہے، جنھوں نے نعت گوئی کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنالیا تھا۔ مقالے میں محسن کی نعت گوئی کے آغاز کو ان کے بچپن کے ایک روحانی خواب (زیارتِ نبویﷺ) سے جوڑا گیا ہے، جس نے ان کے کلام میں معرفت اور سوز و گداز کی کیفیت پیدا کی۔ مصنفین نے محسن کے قصیدہ، مثنوی، غزل اور رباعی میں کیے گئے کامیاب تجربات، بالخصوص شاہکار قصیدہ "مدیحِ خیر المرسلینﷺ" (قصیدۂ لامیہ) کا تفصیلی تجزیہ کیا ہے۔ مقالے کا اہم نکتہ محسن کاکوروی کی جانب سے نعت میں 'طربیہ عنصر' کا تعارف اور ہندوستانی تلمیحات (کاشی، متھرا، گنگا جل) کا فنکارانہ استعمال ہے، جو ان کے ہمہ گیر تہذیبی شعور کی عکاسی کرتا ہے۔ حاصلِ کلام یہ ہے کہ محسن نے اردو نعت کو نئے لسانی پیکر اور فنی وقار سے آشنا کیا۔

کلیدی الفاظ : محسن کاکوروی، اردو نعت گوئی، قصیدۂ لامیہ، طربیہ عنصر، لسانی و فنی امتیازات۔

نعت ایک نہایت لطیف اور نازک صنفِ سخن ہے۔ اس صنف میں طبع آزمائی کے لیے شاعر کا بے حد سنجیدہ اور محتاط ہونا لازم ہے تاکہ وہ نادانستہ طور پر بھی کسی گستاخی یا بے ادبی کا مرتکب نہ ہو۔ تمام اصنافِ سخن میں نعت کو بلند ترین مقام اس لیے حاصل ہے کیونکہ اس میں دربارِ رسالتﷺ میں پیش کیے جانے والے الفاظ محبت، خلوص، عقیدت،

آدابِ مدح اور پاکیزگی کا نمونہ ہوتے ہیں۔

اردو زبان و ادب میں ایسے عظیم شعرا پیدا ہوئے جنہوں نے نعتیہ صنف کو غیر معمولی قدر و منزلت اور اپنے منفرد اظہار سے عروج عطا کیا۔ ان نامور شعرا میں محسن کاکوروی کا نام نہایت نمایاں ہے، جنہوں نے نعت گوئی کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنالیا تھا۔ انہوں نے ہیئت کے اعتبار سے اس صنف میں کئی کامیاب اور منفرد تجربے کیے۔

محسن کاکوروی کی اس والہانہ عقیدت کی بنیادی وجہ ان کی پرورش ایسے گھرانے میں ہونا تھی جو زہد و تقویٰ اور دینی اقدار سے عبارت تھا۔ محسن ایک فطری شاعر تھے، ان کا اصل نام سید محمد محسن تھا۔ وہ 1826ء میں لکھنؤ کے مضافاتی قصبے کاکوری میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد مولوی حسن بخش ایک نیک سیرت اور زہد و تقویٰ کے پیکر انسان تھے، جن کی شخصیت اسلامی طرزِ زندگی اور فکری اقدار کی آئینہ دار تھی۔

محسن کاکوروی نے اپنے والد کے زیرِ سایہ تربیت پائی۔ ابتدائی تعلیم اپنے جدِ امجد مولوی بخش سے حاصل کی اور ان کے انتقال کے بعد اپنے والد اور مولوی عبدالرحیم سے کسبِ فیض کیا۔ انہوں نے اپنے والد سے مذہبی علوم مثلاً فقہ، حدیث، عربی، فارسی اور منطق کی تعلیم حاصل کی۔ دینی و علمی کمالات کے ساتھ ساتھ انہوں نے عصری علوم پر بھی توجہ دی اور انگریزی زبان سیکھی۔

تعلیمی مراحل سے فراغت کے بعد انہوں نے مین پوری میں 'عہدہ? نظارت' پر کام کیا۔ بعدازاں وکالت کا امتحان پاس کر کے منصفی کے عہدے پر فائز ہوئے اور صدر دیوانی آگرہ میں بطور وکیل خدمات انجام دیں۔ اپنی پیشہ ورانہ قابلیت کی بدولت انہوں نے اس شعبے میں خوب شہرت سمیٹی۔ اگرچہ ان کا تقرر آگرہ میں ہوا تھا، تاہم 1857ء کے ہنگامہ خیز حالات کے باعث ملازمت ترک کر کے کاکوری واپس آگئے۔ انقلابِ 1857ء کے بعد وہ دوبارہ مین پوری منتقل ہوگئے اور وہاں آزادانہ طور پر وکالت کے پیشے سے وابستہ رہے۔ عمر کے آخری ایام میں انہوں نے گوشہ نشینی اختیار کر لی تھی۔ زندگی کے آخری دو سال سخت علالت میں گزرے، جس کی وجہ سے وہ دوبارہ کاکوری نہ جا سکے۔ بالآخر 24 اپریل 1905ء کو مین پوری میں اپنے خالقِ حقیقی سے جا ملے۔

محسن کاکوروی کا خاندان علمی وادبی اعتبار سے مرجع خلائق رہا ہے۔آپ نجیب الطرفین علوی سید تھے۔ان کے خاندان کے بزرگ قاری محمد صدیق (معروف بہ ابومحمد خاقانی) وہ پہلی شخصیت تھے جنہوں نے ہندوستان ہجرت کی۔ان کی اولاد میں سے قاری امیر سیف الدین نے ابراہیم لودھی کے عہد میں لکھنؤ میں سکونت اختیار کی۔امیر سیف الدین کے صاحبزادے حضرت مخدوم نظام الدین اپنے وقت کے جید علما میں شمار ہوتے تھے۔حضرت نظام الدین سے محسن کاکوروی تک بارہ پشتیں گزرتی ہیں۔محسن کاکوروی کے چھوٹے بھائی مولوی محمد احسن بھی ایک صاحبِ ذوق شاعر تھے۔

محسن کاکوروی ابھی نو برس ہی کے تھے کہ خواب میں زیارتِ رسول ﷺ کی سعادت سے فیض یاب ہوئے۔اس روحانی تجربے نے ان کے قلب وروح میں عشقِ رسول ﷺ کی ایسی شمع روشن کی کہ جذبات کا ایک بحرِ بے کنار ٹھاٹھیں مارنے لگا۔اس قلبی تلاطم نے نعت کا قالب اختیار کیا اور آپ مدح سرائی رسول ﷺ میں اس درجہ منہمک ہوئے کہ نعت گوئی ہی آپ کی زندگی کا اوڑھنا بچھونا بن گئی۔گھرانے کی دینی تربیت اور جید علما کی صحبت نے ان کے فطری ذوق کو مزید نکھار دیا۔زیارت کی اس سرفرازی نے ان کے ظاہر و باطن کو منور کر دیا تھا اور وہ اس کیفیت میں غرق ہو گئے جس کی تمنا ہر صاحبِ ایماں کرتا ہے۔

آپ کی شاعری کا نقطۂ آغاز چونکہ زیارتِ نبوی ﷺ ہے، اس لیے ان کے کلام میں معرفتِ رسول ﷺ کا جھلکنا ایک لازمی امر ہے۔اگر چہ ظاہری علوم (قرآن، فقہ، حدیث، تاریخ اور فلسفہ وغیرہ) سے عقل منور ہوتی ہے، لیکن باطن کی پاکیزگی اور اسرارِ معرفت قدرت کی جانب سے کسی کسی کو ودیعت ہوتے ہیں۔یہی باطنی سرفرازی محسن کے ہاں ظاہری علوم پر غالب نظر آتی ہے۔ان کی شاعری کا محور و مرکز نبی آخرالزماں ﷺ کی ذاتِ اقدس ہے۔ان کے کلام کی معنوی آفرینی اور فصاحت و بلاغت اسی 'چشمہ ؟ رسالت' کی مرہونِ منت ہے۔نعت ان کے مزاج میں اس طرح رچ بس گئی تھی کہ انہوں نے کسی دوسری صنفِ سخن کو اپنے جذبات کے اظہار کے لیے منتخب ہی نہیں کیا۔ان کا اسلوب، پیکر تراشی اور لفظوں میں منظروں کا رقص نعت گوئی کو نئے رنگ و آہنگ سے آشنا

کر گیا۔

خوابِ بشارت کے بعد نعت کا جو چشمہ ان کی فکر سے پھوٹا، وہ سولہ سال کی عمر میں ''گلدستۂ کلامِ رحمت'' کی صورت میں منصۂ شہود پر آیا۔ اس مجموعے کا ایک ایک شعر جذبات کی پاکیزگی، فنی رچاؤ اور صداقتِ عشق کا گواہ ہے۔ ان کے کلام میں وجد آفرینی کے ساتھ ساتھ سوز و گداز اور حرارت و دل آویزی کا حسین امتزاج ملتا ہے۔

پھر بہار آئی کہ ہونے لگے صحرا گلشن
غنچۂ بے نامِ خدا، نافۂ آہوئے ختن
رنگ و بو کس گلِ رعنا کو پسند آئی ہے
نہ مجھے خواہشِ گلشن، نہ پروائے چمن

عشق کا یہ بہاؤ وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا گیا اور غزل، قصیدہ، قطعہ، مسدس اور مثنوی جیسی اصناف نعت ہی کے سانچے میں ڈھلتی چلی گئیں۔ محسن ایک 'عاشقِ صادق' کے روپ میں ابھرے، جن کے کلام میں ابہام، استعارات، تراکیب اور منظر نگاری یوں جلوہ گر ہیں جیسے کسی شاداب گلستان کے فوارے سے بلوریں پانی اچھل رہا ہو۔ جہاں ان کے ہاں زبان و بیان کی ظاہری خوبیاں نمایاں ہیں، وہیں کلام کی داخلی سطح بھی فنی پختگی اور صنائع بدائع کے متناسب استعمال سے مرصع ہے۔

محسن کاکوروی ایک روایت ساز نعت گو اس لیے قرار پائے کہ انہوں نے اردو نعت کو ایک نئی جہت اور نیا راستہ عطا کیا۔ انہوں نے نعت گوئی کی کہکشاں میں نئے رنگ بھرے اور ادب کی مسدود راہوں کو استوار کیا۔ ان کا راستہ روایتی ڈگر سے ہٹ کر تھا اور وہ تا دمِ آخر اسی پر گامزن رہے۔ اس حوالے سے ان کی دلی خواہش کے یہ اشعار ان کے جذبوں کے ترجمان ہیں:

یہ خواہش ہے کہ کروں میں عمر بھر تیری ہی مداحی
نہ اٹھے بوجھ مجھ سے اہل دنیا کی خوشامد کا
ہے تمنا کہ رہے نعت سے تیری نہ خالی
نہ میرا شعر، نہ قطعہ، نہ قصیدہ، نہ غزل

محسن کاکوروی کی انفرادیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے نعت میں 'طربیہ عنصر' متعارف کرایا، جو ان سے پہلے اس صنف میں مفقود تھا۔ یہی مخصوص لہجہ اور اسلوب محسن کی نعت گوئی کو منفرد اور ممتاز بناتا ہے۔

محسن کاکوروی کو یہ فخر حاصل ہے کہ انہوں نے اصنافِ سخن کی مختلف ہیئتوں میں نعت لکھنے کے کامیاب تجربے کیے ہیں۔ وہ اردو میں نعتیہ شاعری کے ان غیر معمولی تجربات کے 'بنیاد گزار' مانے جاتے ہیں۔ اپنی منفرد فکری اور فنی صلاحیتوں کے ذریعے انہوں نے نعت گوئی کو کمالِ فن تک پہنچایا۔ جن اصناف میں انہوں نے نعت کے رنگ بھرے، ان میں قصیدہ، مثنوی، مسدس، غزل اور رباعی خاص طور پر شامل ہیں۔

انہوں نے غزل کی ہیئت کو نعت کے لیے نہایت خوش اسلوبی سے برتا ہے۔ ان کے ہاں غزل کی لطافت، حسن اور سوز و گداز نعت کے تقدس کے ساتھ مل کر ایک نئی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ ان کا لب و لہجہ آج بھی تازہ اور توانا محسوس ہوتا ہے۔ تغزل کی شگفتگی اور فکر کی تازگی ان کے ان اشعار سے عیاں ہے:

خیالِ یار رہے، دل اگر نہ ہو نہ سہی
نہ جائے زلف کا سودا، جو سر نہ ہو نہ سہی
نبی ﷺ کے صدقے میں محسن ملے قصور میں حور
ہمارے عیب، غضب میں ہنر نہ ہوں نہ سہی
سخن کو رتبہ ملا ہے میری زباں کے لیے
زباں ملی ہے مجھے نعت کے بیاں کے لیے

انہوں نے رباعی کی صنف کو بھی نعت سے مزین کیا اور اس مختصر مگر مشکل صنف میں عقیدت کے دلکش نمونے پیش کیے۔ ایک رباعی ملاحظہ ہو:

کیوں تیری جاں اتنی گھبراتی ہے
منزل میں نہیں دیر، ہوئی جاتی ہے
جب آئے مدینے میں تو بس آ پہنچے
وہ سامنے جنت ہی نظر آتی ہے

مثنوی ایک ایسی صنف ہے جس میں غزل کے برعکس واقعات کو تفصیل اور تسلسل کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ اس فن میں کامیابی کے لیے نہ صرف محنت بلکہ وسیع مطالعہ اور گہرا مشاہدہ بھی ضروری ہے۔ محسن نے نعت کے لیے مثنوی کا انتخاب کر کے اسے نیا حسن عطا کیا۔ 'چراغِ کعبہ' اور 'صبحِ تجلّی' ان کی شاہکار مثنویاں ہیں۔

'چراغِ کعبہ' میں واقعۂ معراج کو نہایت خوبصورت پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ اس میں مدحِ جبریل، صفتِ براق، سیرِ افلاک اور مشاہدہ؟ جنت و دوزخ جیسے واقعات کی تفصیل ملتی ہے۔ چند اشعار پیشِ خدمت ہیں:

بھیگی ہوئی رات آبرو سے داخل ہوئی کعبے میں وضو سے
تاریکی میں نورِ یا الٰہی آنکھوں میں سما گئی سیاہی
ہر قطرہ وضو کی فکر میں گم ہر ذرہ کیے ہوئے ہے تیمّم
محبوبِ خدا، انس و جاں کا مقصودِ رموزِ کن فکاں کا
لاہوت، ملکوت و عرش مسند شاہنشہِ انبیا محمد ﷺ

'صبحِ تجلّی' بھی نادر تراکیب، استعارات اور حسین تشبیہات کا مرقع ہے۔ اس مثنوی کا مرکزی موضوع 'ولادتِ نبوی ﷺ' ہے۔ شاعر نے آمدِ رسول ﷺ کو ایک ایسی عالمگیر صبح سے تشبیہ دی ہے جس نے کائنات کی تاریکی دور کر دی۔ وہ کہتے ہیں کہ آپ ﷺ کی تشریف آوری سے ہر طرف نور پھیل گیا اور فضاؤں میں حلب کے پانی جیسی مٹھاس اور کشمیر کی ہوا جیسی لطافت رچ گئی ہے۔

بیضاویِ صبح کا بیاں ہے
تفسیرِ کتابِ آسماں ہے
عالم میں ہے آفتاب تاثیر
آبِ حلب و ہوائے کشمیر
وہ ہے 'بلغ العلیٰ' کی تفسیر
یہ ہے 'کشف الدجیٰ' کی تعبیر
یک مخبرِ صادق البیاں ہے

پیغمبرِ آخر الزماں ہے

قصیدہ وہ صنفِ سخن ہے جس میں شاعر کسی خاص موضوع پر اظہارِ خیال کرنے کا قصد کرتا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے اگر چہ یہ غزل سے مماثلت رکھتا ہے، لیکن قصیدے میں ردیف کی پابندی لازمی نہیں، البتہ اس کی بحر شروع سے آخر تک ایک ہی رہتی ہے۔ قصیدے کے بنیادی اجزائے ترکیبی چار ہیں: تشبیب، گریز، مدح اور دعا۔

محسن کاکوروی نے نعت کے پیرائے میں پانچ اہم قصائد ضبطِ تحریر میں لائے ہیں:

1. گلدستۂ کلامِ رحمت (1258ھ)
2. ابیاتِ نعت (1272ھ)
3. مدیحِ خیرالمرسلین ﷺ (1293ھ)
4. نظمِ دل افروز (1318ھ)
5. انیسِ آخرت (1322ھ)

ان میں جس قصیدے کو عالمگیر شہرت حاصل ہوئی اور جو اردو نعت گوئی کا شاہکار کہلاتا ہے، وہ ''مدیحِ خیرالمرسلین ﷺ'' ہے۔ یہ قصیدہ 1293ھ (1876ء) میں تخلیق کیا گیا۔ اردو کے تمام محققین اور ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ یہ قصیدہ اردو صنفِ قصیدہ میں ایک منفرد اور امتیازی مقام کا حامل ہے۔ تخیل کی بلند پروازی، ندرتِ بیان اور فنی محاسن نے اسے لفظی ومعنوی خوبیوں کا شاہکار بنا دیا ہے۔ اسے 'قصیدۂ لامیہ' بھی کہا جاتا ہے کیونکہ اس کا ہر شعر حرف 'لام' کے قافیے پر ختم ہوتا ہے۔

اس قصیدے کی غیر معمولی شہرت کا بڑا سبب اس کی تشبیب ہے۔ محسن نے اس میں جدتِ ادا اور طرزِ اظہار کا بالکل انوکھا اسلوب اپنایا ہے۔ اگر چہ یہ تشبیب 'بہاریہ' ہے، لیکن شاعر نے اسے برسات کے موسم سے ہم آہنگ کر کے نہایت دلکش مناظر کی تصویر کشی کی ہے۔

اس تشبیب کا سب سے انفرادی پہلو یہ ہے کہ اس میں استعمال ہونے والے الفاظ اور تراکیب ہندوستانی تہذیب اور مقامی ماحول کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ محسن نے جس فنکاری سے ہندوستانی تلمیحات، رسم و رواج اور ہندی الفاظ کا امتزاج نعتیہ

قصیدے میں سمویا ہے، اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ کاشی، متھرا، گنگا، گوکل، جمنا، اشنان، سری کرشن اور برہمن جیسے الفاظ نے اس تشبیب میں ایک خاص طرح کی ندرت پیدا کر دی ہے۔

محسن کاکوروی نے کاشی (بنارس)، متھرا، گوکل اور اشنان و موکش جیسی مقامی علامتوں کو نعت کے مضمون میں یوں پرویا ہے کہ اس سے ان کے ہندو مسلم مشترکہ کلچر کا پروردہ ہونا عیاں ہوتا ہے۔ وہ اس لسانی ملاپ کو نعت کے اعلیٰ مقصد کے لیے استعمال کرتے ہیں:

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل
گھر میں اشنان کریں سرو قدانِ گوکل
جا کے جمنا پہ نہانا بھی ہے اک طولِ امل
خبر اڑتی ہوئی آئی ہے مہابن میں ابھی
کہ چلے آتے ہیں تیرتھ کو ہوا پر بادل

یہ برسات کا دلفریب بیان تشبیب کا نقطۂ آغاز ہے۔ بادل کاشی سے متھرا کی طرف رواں ہے اور صبا بجلی کے کاندھے پر گنگا کا مقدس پانی (بادل کی صورت) لا رہی ہے، تاکہ لوگ دور جانے کے بجائے اپنے گھروں ہی میں اس سے فیض یاب ہوں۔

محسن نے تشبیب میں منظر کشی کے نادر نمونے پیش کیے ہیں۔ جہاں بادل اور بجلی کا ذکر ہے، وہیں گلشن کی رنگینیوں کا بیان بھی بڑی تفصیل سے ملتا ہے:

ہم زباں وصفِ چمن میں ہوئے سب اہلِ چمن
طوطیوں کی ہے تضمین تو بلبل کی غزل
جگنو پھرتے ہیں جو گلبن میں تو آتی ہے نظر
مصحفِ گل کے حواشی پہ طلائی حدول

منظر نگاری کا ایک اور اچھوتا اسلوب اس شعر میں ملاحظہ فرمائیں:

کبھی ڈوبی، کبھی اچھلی مہِ نو کی کشتی

بحرِ اخضر میں تلاطم سے پڑی ہے ہلچل

یہاں شاعر نے بادلوں کے درمیان چاند کے چھپنے اور ابھرنے کو سمندر کی لہروں میں کشتی کے ڈوبنے اور اچھلنے سے تشبیہ دی ہے، جو ان کی خلاقانہ فکر کا ثبوت ہے۔

محسن کاکوروی کی اس تشبیب میں جہاں سادگی اور روانی ہے، وہیں ہندی، عربی اور فارسی الفاظ کی آمیزش نہایت برجستہ اور برمحل ہے۔ منظر نگاری اور پیکر تراشی کے ساتھ ساتھ اچھوتی تشبیہات اور استعاروں نے اس قصیدے کو سحر انگیز بنا دیا ہے:

شبِ دیجور اندھیرے میں ہے بادل کے نہاں
لیلیٰ محل میں ڈالے ہوئے منہ پر آنچل
آتشِ گل کا دھواں بامِ فلک پر پہنچا
جم گیا منزلِ خورشید کی چھت میں کاجل
جس طرف دیکھیے ہیں بیلے کی کھلی ہیں کلیاں
لوگ کہتے ہیں کہ کرتے ہیں فرنگی کونسل

شاعر نے تشبیب کو گریز سے نہایت فنکاری کے ساتھ جوڑا ہے۔ ایسا ربط اور تسلسل پیدا کیا گیا ہے کہ فکر کی لہر ٹوٹنے نہیں پاتی اور تخیل قاری کو ایک مادی دنیا سے روحانی کائنات میں لے جاتا ہے:

گرتے پڑتے ہوئے مستانہ کہاں رکھا پاؤں
کہ تصور بھی جہاں جا نہ سکے فرق کے بل
یعنی اس نور کے میداں میں پہنچا کہ جہاں
خرمنِ برقِ تجلی کا لقب ہے بادل

اس مقام پر شاعر نے عالمِ انوار، جنت اور ملائکہ کا تذکرہ اس طرح کیا ہے کہ نعت کا تقدس اور قصیدے کی شوکت یکجا ہوگئی ہے:

کہیں طوبیٰ کہیں کوثر کہیں فردوسِ بریں
کہیں بہتی ہوئی نہرِ لبن و نہرِ عسل
کہیں جبریل حکومت پہ، کہیں اسرافیل

کہیں رضوان کا، کہیں ساقیِ کوثر کا عمل

اس نعتیہ قصیدے میں محسن کاکوروی نے معنی آفرینی، روانی اور جوشِ بیانی کا وہ مظاہرہ کیا ہے جو اختتام تک برقرار رہتا ہے۔ آپ ﷺ کی صفات کو نادر استعاروں میں یوں بیان کرتے ہیں:

گلِ خوش رنگِ رسولِ مدنی، عربی ﷺ
زیبِ دامانِ ابد، طرۂ دستارِ ازل
نہ کوئی اس کا مشابہ ہے، نہ ہمسر، نہ نظیر
نہ کوئی اس کا مماثل، نہ مقابل، نہ بدل
اوجِ رفعت کا قمر، نخلِ دو عالم کا ثمر
بحرِ وحدت کا گہر، چشمۂ کثرت کا کنول

بارگاہِ رسالت ﷺ میں ہدیۂ نعت پیش کرتے ہوئے محسن کاکوروی پر ایک وجدانی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ انہیں یقینِ کامل ہے کہ ان کی یہ عقیدت دربارِ نبوی ﷺ میں قبولیت پا چکی ہے۔ نو برس کی عمر میں جو خواب انہوں نے دیکھا تھا، اس کی برکت سے پھوٹنے والا نعت کا چشمہ اس قصیدے کی صورت میں پورے جاہ و جلال کے ساتھ جلوہ گر ہے:

محسن اب کیجئے گلزارِ مناجات کی سیر
کہ اجابت کا چلا آتا ہے گھرا بادل
آرزو ہے کہ دھیان رہے تا دمِ مرگ
شکل تیری نظر آئے مجھے جب آئے اجل
دمِ مردن پہ اشارہ ہو شفاعت کا تیری
فکرِ فردا تو نہ کر، دیکھ لیا جائے گا کل
صفِ محشر میں تیرے ساتھ ہو تیرا مداح
ہاتھ میں ہو یہی مستانہ قصیدہ، یہ غزل
کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں! بسم اللہ

حاصلِ کلام یہ کہ محسن کاکوروی نے اردو نعت کو محض ایک مذہبی فریضہ نہیں بلکہ ایک باقاعدہ فن اور روایت کے طور پر مستحکم کیا۔ ان کی نعت گوئی میں جہاں جذبے کی سچائی اور عشقِ رسول ﷺ کی تپش ہے، وہی فنی سطح پر قصیدہ، مثنوی اور غزل کی تمام تر نزاکتیں بھی موجود ہیں۔ وہ صحیح معنوں میں ایک ایسے روایت ساز شاعر ہیں جنہوں نے نعت کو ایک نیا لسانی اور جمالیاتی پیکر عطا کیا، جس کی گونج آج بھی اردو ادب کے ایوانوں میں سنائی دیتی ہے۔

☆☆☆

Dr. Imtiyaz Mustafa
Assistant Professor,
Department of Kashmiri,
Central University of Kashmir
Email:drimtiyaz@cukashmir.ac.in
Dr. Farooq Shaheen
Assistant Professor (Kashmiri)
Department of Higher Education,
Jammu and Kashmir
Email:shaheenfarooq786@gmail.com

ڈاکٹر اُویس احمد

راہی معصوم رضا کا شعری ڈسکورس

استعماری بیانیے کی رد تشکیل

تلخیص: زیرِنظر مقالے میں اردو کے ممتاز شاعر راہی معصوم رضا کی شاعری کا مابعد نو آبادیاتی تناظر (Postcolonial Perspective) میں تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ مقالے کا بنیادی استدلال یہ ہے کہ راہی کی شعری کائنات محض جذباتی ردِعمل یا رومانوی وطن پرستی تک محدود نہیں ہے۔ اُن کی شاعری استعماری نظام کے خلاف ایک منظّم فکری مزاحمت ہے۔ مقالے میں راہی کی اہم نظموں جیسے: ''اے اجنبی'، 'افریقہ' وغیرہ کی روشنی میں یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح شاعر نے استعمار کے مسلط کردہ Epistemic Violence اور تاریخی تحریف کو چیلنج کیا ہے۔ راہی گنگا جمنی تہذیب کو ہندوستان کی اصل شناخت قرار دیتے ہوئے مذہبی تقسیم کے برعکس ایک مشترکہ ثقافتی ورثے (Cultural Syncretism) کی بازیافت کرتے ہیں۔ نیز، مقالے میں فرانز فینن، ایڈورڈ سعید، ہومی کے بھابھا اور گائتری چکرورتی اسپیواک وغیرہ کے نظریات کے حوالے سے راہی کی شاعری کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔

کلیدی الفاظ: مزاحمتی جمالیات، مشترکہ تہذیبی شعور، وجودی بحران، علمی تشدد، ثقافتی بازیافت، استعماری بےگانگی، مابعد نوآبادیاتی شعور۔

اردو شاعری کی روایت میں بعض شاعری ایسی ہے جو محض شعری تجربہ نہیں ہے بلکہ اپنے عہد کے فکری، تاریخی اور تہذیبی شعور کی علامت ہے۔ اس نوعیت کی شاعری میں راہی معصوم رضا کا نام غیر معمولی حیثیت رکھتا ہے۔ راہی کی شاعری ہندوستانی ذہن اور شعور پر استعمار کے طویل اثرات کی ایک فکری روداد ہے؛ جو غلامی کے عہد سے گزر کر آزادی کے بعد کے دور تک انسان کے وجودی بحران کی کہانی بیان کرتی ہے۔ اسی لیے راہی کی بعض نظموں سے ایک طرف یہ احساس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے غلامی کا نوحہ لکھا تو دوسری طرف

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آزادی کے بعد کے ذہنی جمود اور تہذیبی اجنبیت پر بھی گہرا طنز کیا ہے۔ معصوم رضا کے نزدیک سامراج کوئی وقتی سیاسی یا عسکری طاقت نہیں بلکہ ایک فکری نظام ہے جس نے ہندوستان کے فرد کو اپنی ہی زمین پر اجنبی بنا دیا۔ یہی اجنبیت اُن کی بعض نظموں کا بنیادی استعارہ ہے۔

راہی معصوم رضا کی شاعری اُس عہد کی جمالیاتی اور فکری تمثیل ہے جس میں ہندوستان نوآبادیاتی نظام کے زخموں سے گزر کر اپنی تہذیبی شناخت کے احیا کی جستجو میں تھا۔ اُن کی شاعری محض جذباتی اظہار نہیں بلکہ ایک بیدار مابعد نوآبادیاتی شعور کا بیانیہ ہے؛ جو استعماری بیانیے کے خلاف ثقافتی مزاحمت کی صورت میں اُبھرتا ہے۔ راہی اپنی شاعری میں کسی مذہبی یا لسانی تقسیم کے پابند نہیں ہیں؛ بلکہ اُس ہندوستانی شناخت کے ترجمان ہیں جس کی جڑیں گنگا اور جمنا میں پیوست ہیں۔ اُنھوں نے اپنے ایک مضمون میں اس بات کا اقرار کیا بھی کیا کہ ''میں ہندوؤں اور مسلمانوں کو حقیقت نہیں مانتا، میں صرف ایک ہی حقیقت کا قائل ہوں اور وہ ہے گنگولی''۔ اُن کا یہ نقطہ نظر دراصل نوآبادیاتی عہد کے اس فکری انتشار کے خلاف احتجاج ہے جس نے ہندوستانی تہذیب کو مذہبی شناخت کے خانوں میں بانٹ دیا۔

راہی کی شاعری میں Cultural Model of Selfhood کا جو اظہار ملتا ہے، وہ مابعد نوآبادیاتی تھیوری کے اس مرکزی نکتہ کی توثیق کرتا ہے کہ محکوم اقوام کی نجات اُس وقت ممکن ہے جب وہ استعماریت کے بجائے اپنی مقامیت کی بازیافت کی کوشش کریں۔ راہی اسی بازیافت کے شاعر ہیں۔ وہ گنگا، شیو، کرشن؛ سب کو ایک مشترکہ ثقافتی وجود کے استعارے کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ گویا اُن کی شاعری ہندوستانی تہذیب کے اس تصور کی مظہر ہے جو ہومی کے بھابھا کے نزدیک نوآبادیاتی جبر کے ردِعمل میں جنم لیتی ہے۔

راہی کی شاعری میں وطن سے محبت محض رومانی جذبہ نہیں بلکہ استعماری بیگانگی (Colonial Alienation) کے خلاف ایک فکری مزاحمت ہے۔ یہاں تک کہ اُن کی خواہش تھی کہ اگر وہ مر جائیں تو اُنہیں گنگا کی گود میں سلا دیا جائے، کیوں کہ وہ گنگا

کو اپنی ماں مانتے ہیں۔ یہ علامت اُن کے اندر رچی بسی Cultural Rootedness کی نمائندہ ہے، جو استعمار کی طرف سے مسلط کی گئی شناخت کے بیانیے کو رد کرتی ہے۔ راہی کے یہاں گنگا محض جغرافیائی دریا نہیں بلکہ ایک تہذیبی علامت ہے۔ وہ ماں جس نے صدیوں سے ہندو اور مسلمان دونوں کو پالا اور جس کے پانی میں ہندوستان کی روح بہتی رہی ہے۔ راہی کی شعری جہات مذہبی امتیازات سے بالاتر ہو کر زمین، انسان اور محبت کو محور بناتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ نوآبادیاتی طاقتوں کی مسلط کردہ تہذیبی و فکری تقسیم کی نفی کرتے ہیں۔ یہی رویہ اُن کی شاعری کو محض جذباتی احتجاج نہیں رہنے دیتا ہے بلکہ فکری مزاحمت کا ستعارہ بنا دیتی ہے۔ اس تناظر سے ایسا کہنے میں مجھے کوئی تامل نہیں کہ راہی مابعد نوآبادیاتی مزاحمتی جمالیات کا شاعر لاثانی ہے، جو غلامی کی نفسیاتی میراث کو قبولنے کے بجائے ثقافتی خودمختاری اور فکری آزادی کا اعلان کرتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں ''میں'' انفرادی وجود کے بجائے ایک تہذیبی و ثقافتی باز آفرینی کو ظاہر کرتا ہے؛ جو اپنی زمین، زبان اور تاریخ سے ہم آہنگ ہو کر نوآبادیاتی انقطاع کے مقابل ایک زندہ اور توانا ثقافتی تسلسل کی بازیافت کرتا ہے۔ یوں راہی معصوم رضا کی تخلیقی کائنات میں نوآبادیاتی ثقافت کے خلاف ایک فکری مزاحمت ملتی ہے؛ جو احتجاج کے شور کے بجائے شاعرانہ صداقت کی خاموش گہرائیوں میں جلوہ گر ہے اور جو اُس ہندوستانی شعور کی بازیافت کا استعارہ ہے جو مذہب کی تحدیدات سے بلند اور مٹی کی صداقت سے پیوست ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اُن کے یہاں ادب کا تصور محض اظہار ذات نہیں بلکہ مزاحمت کا ایک جمالیاتی امکان بھی رکھتا ہے اور راہی معصوم رضا کی شاعری اسی جمالیاتی مزاحمت کی بہترین مثال ہے جو فن کو احتجاج کے شور سے نکال کر ایک وقار عطا کرتی ہے۔

نوآبادیاتی تنقید کا پورا فکری نظام اس تصور پر استوار ہے کہ استعمار نے صرف جغرافیائی حدود پر تسلط قائم نہیں کیا بلکہ علم، ثقافت، تاریخ اور زبان تک کو اپنی بالادستی کے دائرے میں شامل کر لیا۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف ''شرق شناسی'' میں اس استعماری منطق کو منکشف کیا کہ مغرب نے مشرق کو ہمیشہ "غیر" (The Other) کے طور پر پیش کیا۔ ''غیر'' دراصل ایک نظریاتی حربہ تھا جس کے ذریعے مغرب نے خود کو عقلیت،

تہذیب اور ترقی کا مرکز قرار دے کر اپنی سیاسی وثقافتی بالادستی کو جواز فراہم کیا۔ فرانز فینن نے اپنی کتاب Black Skin White Masks میں اس استعماری نظام کے نفسیاتی پہلوؤں کو بے نقاب کیا۔ اُن کے نزدیک استعمار محض ایک سیاسی نظام نہیں بلکہ ایک نفسیاتی زخم ہے۔ ایک ایسا ذہنی و وجودی صدمہ جو محکوم اقوام کی ذات، شعور اور شناخت تک میں سرایت کر جاتا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ استعماری نظام کے زیر اثر فرد صرف سیاسی محکومی کا شکار نہیں ہوتا بلکہ نفسیاتی غلامی کا بھی اسیر بن جاتا ہے۔ وہ اپنے رنگ، تہذیب، زبان اور تاریخ سے دھیرے دھیرے نفرت کرنے لگتا ہے؛ یہاں تک کہ اپنی ذات کو بھی استعمار کی نگاہ سے دیکھنے کا عادی ہو جاتا ہے۔ یہی نفسیاتی بحران فینن کے نزدیک Colonial Neurosis ہے۔ یعنی ایک ایسی ذہنی بیماری جو محکوم کی شناخت کو مسخ کر کے اسے شرمندگی اور اجنبیت کے گہرے احساس میں مبتلا کر دیتی ہے۔

ہومی کے بھابھا نے اس مابعد نوآبادیاتی نظریے کو آگے بڑھاتے ہوئے واضح کیا کہ استعمار کے نتیجے میں ایک Hybrid Identity وجود میں آتی ہے۔ یہ ایک ایسی شناخت ہے جو نہ مکمل طور پر مشرقی رہتی ہے اور نہ مغربی۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ استعماری نظام محکوم کے شعور میں ایسی دراڑ ڈال دیتا ہے جو نہ صرف اُس کے تاریخی تسلسل کو مجروح کر تی ہے بلکہ اس کی خود اعتمادی کو بھی مسخ کر دیتی ہے۔ وہ نہ پوری طرح اپنے ماضی کی میراث کو قبول کر پاتا ہے اور نہ ہی حال کے مصنوعی ڈھانچوں میں خود کو سمو سکتا ہے۔ نتیجے کے طور اُس کی شناخت ایک دائمی اضطراب کا شکار ہو جاتی ہے جہاں عقیدے اور اقدار سب کسی اجنبی معیار کے تابع ہوتے ہیں۔ یہی وہ کیفیت ہے جو مابعد نوآبادیاتی انسان کے وجودی بحران کو جنم دیتی ہے۔ یعنی ایک ایسا بحران کہ اُسے خود اپنی زمین پر اجنبی بنا دیتا ہے۔

گائتری چکرورتی اسپیواک نے اس فکری زوال کو Epistemic Violence کا نام دیا۔ یعنی وہ تشدد جو علم کے ذریعے کیا گیا۔ استعمار نے محکوم اقوام کے بیانیے، اُن کے ہیروز اور اُن کی علمی وثقافتی روایت کو مٹا کر اپنی تاریخ اور اپنا بیانیہ اُن پر مسلط کر دیا۔ اس کے نتیجے میں محکوم قوم اپنی ہی زبان میں بولنے کے حق سے محروم ہو گئی اور

یہی وہ خاموشی ہے جسے اسپیواک نے Subaltern Silence/Violence کے نام سے تعبیر کیا۔

مابعد نوآبادیاتی تصورات کے پس منظر میں راہی معصوم رضا کی شاعری ایک فکری و تہذیبی احتجاج کی صورت اختیار کر لیتی ہے، جو غلامی کی نفسیات اور ثقافتی استحصال کے خلاف ایک بیدار شعور کی علامت بن جاتی ہے۔اُن کے یہاں شاعری اپنی تہذیبی اور وجودی شناخت کی بازیافت کا عمل ہے۔یعنی ایک ایسا تخلیقی رویہ جو مابعد نوآبادیاتی شعور کی گہرائیوں کو جذب کرکے انہیں شاعرانہ صداقت میں ڈھال دیتا ہے۔اسی تناظر سے راہی کی شاعری داخلی اضطراب سے گزر کر اجتماعی شعور کی تشکیل کا وسیلہ بن جاتی ہے۔نظم ''اے اجنبی'' کے آغاز میں ہی راہی کہتے ہیں۔:

یہ ہے ہندوستاں کی مقدس زمیں رجیسے میلے میں تنہا کوئی نازنیں رسجدہ ہائے غلامی سے زخمی جبیں رایک کہنہ گریباں پھٹی آستیں رایک گھر، جس میں ہنگامہ آباد ہے راک نشیمن، جو صدیوں سے برباد ہے

یہ مصرعے بہ ظاہر ایک نوحہ معلوم ہوتے ہیں، مگر یہ ہندوستان کی روحانی تطہیر اور تہذیبی خودآگاہی کے استعارے ہیں۔اُن کے یہاں نوحہ محض غم کا اظہار نہیں بلکہ اپنی تہذیبی شناخت کی بازیافت کا شعوری عمل بھی ہے۔وہ ماضی کی شکست و ریخت کو یاد نہیں کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی معنویت کو دریافت بھی کرتے ہیں۔معنویت بھی کیسی؟ جو غلامی کے تجربے سے گزر کر آزادی کی روحانی تعبیر میں ڈھل جاتی ہے۔یہی سبب ہے کہ اُن کی شاعری غم، احتجاج اور اُمید کا امتزاج ہے۔راہی نے غلامی کے عمل کو یہاں محض سیاسی قید نہیں، روحانی، اخلاقی اور تہذیبی المیے کے طور پر برتا ہے۔''زخمی جبیں'' اور'' پھٹی آستین'' اُس ذہنی اور روحانی شکست کی علامت ہے جو استعمار نے ہندوستانی شعور پر مسلط کی تھی۔لیکن راہی کے یہاں یہی زخم بیداری کا نقطۂ آغاز بن جاتا ہے۔ایسی بیداری جو انسان کو اپنی مٹی، زبان اور تاریخ سے ازسرِنو جوڑ دیتی ہے۔راہی معصوم کے یہاں ہندوستان محض جغرافیائی اکائی نہیں بلکہ ایک روحانی و تہذیبی آماج گاہ ہے۔یعنی ہندوستان ایک ایسی سرزمین ہے جو محبت، رواداری، علم اور تصوف کے لطیف رنگوں سے تشکیل پاتی

ہے۔ اُن کی شاعری اُس ہندوستان کو یاد کرتی ہے جو مذہبی امتیازات سے ماورا، انسانی ہمدردی اور باہمی احترام کا استعارہ ہے۔ غلامی کی ''زخمی جبین'' اور'' پھٹی آستین'' اسی عظیم تہذیب کے زوال پر شاعر کا نوحہ بھی ہے اور اس کی عظمت کی بازیافت کی تمنا بھی۔ فرانز فینن کے نزدیک استعمار کی سب سے کاری ضرب ذہن اور شعور پر لگتی ہے اور راہی کی مذکورہ نظم اسی زخم کی شعری تعبیر ہے۔ لیکن اس کے باوجود بھی راہی اس زخم کو شکست کی علامت نہیں بننے دیتے ہیں؛ وہ اسے احیائے خودی کی علامت میں ڈھال دیتے ہیں۔ اُن کے لیے ہندوستان کی مٹی میں اب بھی زندگی کی حرارت باقی ہے۔ وہ حرارت جو غلامی کے سجدوں کے باوجود زمین کے تقدس کو باقی رکھتی ہے۔

نظم کے اگلے حصے میں راہی قطب مینار، تاج محل، بنارس کے مندر، اجنتا کے پتھر، کالی داس، میر اور غالب کا ذکر کرتے ہیں۔ دیکھا جائے یہ سب محض نام یا مقامات نہیں ہیں بلکہ ہندوستانی تہذیب کی جیتی جاگتی علامات ہیں۔ شاعر کے نزدیک یہی عناصر ہندوستان کی اصل روح ہیں۔ وہ بنیادیں، جن سے ہندوستان کی شناخت تشکیل پاتی ہے۔ مذکورہ الفاظ استعمار کی تاریخی منطق کے خلاف ایک فکری احتجاج ہے۔ ایڈورڈ سعید کے مطابق مغرب نے مشرق کو ہمیشہ ماضی کے قالب میں پیش کیا۔ ایک ایسا خطہ جو کبھی عظیم تھا مگر اب زوال پذیر ہے۔ تاکہ مغرب اپنے حال کی برتری کا جواز فراہم کر سکے۔ راہی معصوم اس استعماری تصور کو اُلٹ دیتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ہندوستان کا ماضی محض گزرا ہوا زمانہ نہیں بلکہ ایک زندہ اور متحرک روایت ہے جسے استعمار نے شعوری طور پر مٹا دینے کی کوشش کی۔ شاعر کے لہجے میں یہی دکھ پوشیدہ ہے کہ وہ تہذیب جس نے کبھی روحانی، فکری اور جمالیاتی عظمت کو جنم دیا، اب صرف یادگاروں، پتھروں اور شخصیات میں قید ہو کر رہ گئی ہے۔ مگر راہی اس پر نوحہ کناں نہیں ہے بلکہ ان یادگاروں کو ایسی علامات تصور کرتے ہیں جن میں ہندوستان کی روح اب بھی زندہ ہے۔ وہ روح جو اپنی صدیوں پر محیط تاریخ، لسانی وراثت اور ثقافتی ہم آہنگی کے ساتھ وقت کی ہر شکست پر غالب آنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

نظم کے اگلے حصے میں شاعر کے لہجے سے دکھ کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔

اب نوآبادیاتی نظام کا زخم صرف معاشی اور انسانی المیے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ''صنعتوں کے انگوٹھے کٹ جانا''، ''شہروں کا ٹوٹ جانا''، ''کھیتوں کے کلیجوں کا دھڑکنا'' اور ''روشنی کا راہ میں چھوٹ جانا''؛ ہندوستانی معیشت اور معاشرت پر استعمار کے تباہ کن اثرات کی علامتیں ہیں۔ برطانوی صنعتی نظام نے مقامی دستکاری اور صنعتوں پر منفی اثرات مرتسم کیے۔ ہنرمند اور صنعت کار اپنی روزی سے محروم ہو گئے، کسان زمین سے بے دخل کر دیے گئے اور ہندوستان کی معیشت ایک اجنبی سرمایہ دارانہ نظام کے زیرِ تسلط آ گئی۔ نظم میں شے فلڈ کی چھری کا ہندی تلوار پر ہنسنا، فرانسیسی شیشیوں کا عطر کو کھا جانا، بمبئی اور کلکتہ کے ناریل، آسام کی چائے اور کشمیر کے تر و تازہ پھل جن کے رس کی ہر بوند میں گویا گنگا جل تھا، کو ''ایشیا کے حسین جسم'' یعنی ہندوستان کے تناظر میں معاشی زخموں اور اقتصادی سانحہ کے طور پر لیا گیا ہے۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کی طرف راہی ہماری توجہ مبذول کراتے ہیں کہ ہندوستان کی اصل حیات اس کی زرخیزی میں نہیں بلکہ اس کے زخموں کی تاب میں پوشیدہ ہے۔ اُن کے یہاں ہندوستان کی سرزمین ایک جاندار ہستی ہے جو محنت اور بقا کی علامت بھی ہے اور استعمار کے جبر کی گواہ بھی ہے۔ یہ مارکس کے معاشی استحصال کے تصور کو شعری سطح پر منکشف کرتا ہے، جہاں محنت اور پیداواری وسائل کو طاقت کے مرکز سے الگ کر دیے جاتے ہیں اور محنت کش کو اپنے ہی وجود سے بیگانہ کر دیا جاتا ہے۔ راہی کے مطابق استعمار کا زخم صرف اقتصادی نہیں بلکہ تہذیبی اور اخلاقی بھی ہے۔ اُن کے نزدیک نوآبادیاتی عہد میں محبت، انسان دوستی اور روحانیت، جو ہندوستانی تہذیب کی اساس ہے، بازار کی منطق میں قید کر دی گئی۔ یہی وہ مرحلہ ہوتا ہے جہاں رشتہ، احساس اور جمال سب خرید و فروخت کے پیمانوں پر تولے جاتے ہیں۔ راہی معصوم رضا نے مارکس کے تصور Commodification of Relations کو شعری پیکر عطا کیا ہے۔ اُن کے نزدیک استعمار کی سب سے بڑی تباہی یہ تھی کہ اُس نے انسان کے جذبات، رشتوں یہاں تک کہ فن کو بھی جنس بنا دیا۔ محبت اور ایثار کی جگہ نفع و نقصان کی منطق نے لے لی اور وہ روحانی روایت جس نے کبھی ہندوستان کو علم و جمال کی روشنی عطا کی تھی اب مادی خواہشات کے بوجھ تلے دب گئی۔ مگر راہی کی شاعری مایوسی کا نوحہ نہیں بلکہ بیداری کا استعارہ ہے۔ وہ

ویرانی کے مناظر میں بھی امید کی ایک رمق تلاش کرتے ہیں۔اتنا ہی نہیں بلکہ زمین کے زخموں میں زندگی کی حرارت اور انسان کی شکست میں از سرِ نو جنم لینے کے امکانات کو تلاش کرتے ہیں۔اُن کے نزدیک ہندوستان کی روح تہذیبی گہرائی،فنون کی رنگارنگی اور انسان دوستی میں پیوست ہے۔یہی وجہ ہے کہ نظم ''اے اجنبی'' غلامی کے خلاف احتجاج سے زیادہ ہندوستانیت کی بازیافت کا بیانیہ ہے؛ایک ایسا بیانیہ جو ہندوستانی تہذیب کے باطن سے زندہ،باشعور اور مزاحم انسان کو دوبارہ جنم دیتا ہے،جو تاریخ کے شور میں کہیں دب گیا تھا۔

نظم کے اگلے مناظر میں راہی معصوم رضا غلامی کے علمی اور تاریخی جہات کو بیان کرتے ہیں۔شاعر کے یہاں ایسے الفاظ ملتے ہیں جو استعمار کی اُس فکری سازش کی نشاندہی کرتے ہیں جس کے ذریعے محکوم کے حافظے پر بھی قبضہ کیا گیا۔''غدر کی روایت مٹا دی گئی''،''ٹیپوؤں کی کہانی بھلا دی گئی''،''نئی تاریخ لندن سے لائی گئی''۔اس طرح کے مصرعے محض تاریخی واقعات کی یاددہانی کے ساتھ ساتھ اُس ذہنی اور علمی تشدد کا اظہار ہیں جسے گائتری اسپیواک نے Violence Epistemic کہا ہے۔استعمار نے محکوم کے بیانیے کو مسخ کر کے اُن کے ہیروز کو اُن کے حافظے سے ہی نکال دیا اور اُن کی جدوجہد کو بغاوت اور مزاحمت کو جرم سے تعبیر کیا۔''نئی تاریخ لندن سے لائی گئی'' اُس احساس کا اظہار ہے کہ علم اور تاریخ اب سچائی کی تلاش کا نہیں بلکہ اقتدار کے استحکام کا ذریعہ بن گئے ہیں۔راہی معصوم نے منکشف کیا کہ جب علم اقتدار کے تابع ہوجاتا ہے تو اُس کی روشنی ماند پڑ جاتی ہے اور وہ تاریکی کو جواز دینے لگتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اُن کے نزدیک استعمار کا اصل مقصد محکوم کو اُس کی اپنی ہی تاریخ سے بیگانہ کرنا تھا تاکہ وہ اپنی شناخت پر فخر کرنے کے بجائے احساس کمتری میں مبتلا ہوجائے۔یہ وہی علمی جبر ہے جو محکوم کی فکری آزادی کو مفلوج کر دیتا ہے۔دیکھا جائے تو یہی تصور مشل فوکو کے Power and Knowledge Nexus کے نظریے سے مطابقت رکھتا ہے جس میں علم اور اقتدار حقیقت کی نئی تشکیل کرتے ہیں۔راہی معصوم رضا کی شاعری میں یہی تصور تخلیقی تجربے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔وہ اس حقیقت کو بے نقاب کرتے ہیں کہ جب علم طاقت کی گرفت میں آجاتا ہے تو تاریخ ایک ایسے نظری آلے کی صورت اختیار کر لیتی ہے؛جس کے

تحت ماضی کو استعمار کی سیاسی منشا کے مطابق از سرِ نو لکھا جاتا ہے اور حال کو اُن کے بیانیے کے مطابق تشکیل دیا جاتا ہے۔ راہی معصوم رضا اس علمی استحصال کے خلاف نظم ''اے اجنبی'' میں ایک تہذیبی اور فکری مزاحمت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اُن کے مطابق علم کا وقار اُس وقت بحال ہوتا ہے جب وہ انسان کی آزادی اور شعور کی روشنی کا وسیلہ بنے۔ نظم ''اے اجنبی'' دراصل اسی مزاحمت کا شعری اظہار ہے، جہاں تاریخ کو مسخ کرنے والی قوتوں کی انگشت نمائی کر کے شعور کو بیدار کرنے کی کوشش کی گئی۔ ایسا شعور جو ہندوستان کی روحانی عظمت، فکری وسعت اور تہذیبی استقامت پر یقین رکھتا ہے۔ راہی کی نظر میں ہندوستان وہ سرزمین ہے جہاں علم بیداری کی علامت ہے اور استعمار کے دیئے ہوئے فراموشی کے زخم کے باوجود ہندوستانی تہذیب کی روشنی ماند نہیں پڑی۔

نظم کے اگلے حصے میں راہی معصوم رضا کے لہجے میں وہ گہری کرب ناکی پیدا ہو جاتی ہے جو محض زوال کا نوحہ نہیں بلکہ وجودی خلا کا بیانیہ ہے۔ جب شاعر یہ کہتا ہے کہ'' ہندوستان نپٹ گیا''،'' زمین نپٹ گئی''،'' آسمان نپٹ گیا''،'' شاخِ گل نپٹ گئی''، '' آشیاں نپٹ گیا'' تو وہ کسی خارجی تباہی کی تصویر نہیں کھینچتا ہے بلکہ ایک وجودی خلا کو مجسم کرتا ہے۔ جس سے غلامی کا تسلسل باقی رہتا ہے اور انسان سے اُس کی ہستی، خودی اور شعور چھین لیتی ہے۔ فرانز فینن نے اس کیفیت کو Loss of Being کے نام سے تعبیر کیا ہے۔ فینن کے مطابق استعمار کا سب سے بڑا جبر یہی ہے کہ وہ محکوم سے اُس کا وجودی توازن چھین لیتا ہے اور اسے اپنی زمین پر اجنبی بنا دیتا ہے۔ راہی معصوم رضا اسی کیفیت کو اپنے تخلیقی شعور میں جذب کرتے ہیں اور اس تجربے کو تہذیبی اور روحانی سطح پر محسوس کرتے ہیں۔ راہی کے یہاں ''نپٹ جانے'' کی تکرار محض لسانی تجربہ نہیں بلکہ ایک تاریخ کا مرثیہ ہے؛ جو ماضی کے ہر باب پر نوآبادیاتی جبر کی مہر ثبت کرتا ہے۔ یہ تکرار استعمار کے ذہنی اور تہذیبی اثرات کی علامت ہے جو محکوم کے شعور کو مضمحل کر دیتے ہیں۔ راہی کے لیے ''نپٹ جانے'' کا مفہوم کسی قوم کی مادی بربادی نہیں بلکہ اس کے فکری اور روحانی تسلسل کا منقطع ہو جانا ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جب تہذیب اپنی مرکزیت سے محروم ہو جاتی ہے، زبان اپنی شناخت کھو بیٹھتی ہے اور زمین محض مادی وجود بن کر رہ جاتی ہے۔ راہی کی شاعری میں یہ واقعہ

نوآبادیاتی زخم کے فکری تجربے میں ڈھل جاتا ہے جو زوال کی نفی کے بجائے اپنی بازیافت کی جستجو میں سرگرداں نظر آتا ہے۔

راہی کی مذکورہ نظم کو پڑھنے کے بعد یہ بات تسلیم کرنا ہی پڑتی ہے کہ وجودی خلا دراصل اُس داخلی بے سمتی اور پژمردگی کی علامت ہے جو نوآبادیاتی ذہنیت کے اُس زخم کی یاد دلاتی ہے جو آزادی کے بعد بھی بھر نہ سکا۔ اس پس منظر کے ساتھ شاعر کے لہجے میں ایک نمایاں تبدیلی محسوس ہوتی ہے۔ جو محض اظہار کی سطح پر نہیں بلکہ شعور اور احساس کی گہرائیوں میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ شاعر کہتا ہے ''ہم سمجھے تھے وطن آزاد ہوگا''، ''بند ہو جائے گا بابِ دار و رسن''، ''ہم تو بے گھر ہوئے، غیر آباد ہوئے''۔ یہ بیان محض مایوسی نہیں بلکہ مابعد نوآبادیاتی شعور کی ایک جہت ہے۔ جہاں آزادی کا خواب اپنی ظاہری تکمیل کے باوجود ادھورا دکھائی دیتا ہے۔ غلامی کے ڈھانچے اگرچہ منہدم ہو گئے، مگر اُن کی فکری و ثقافتی باقیات بدستور قائم ہیں۔ راہی مذکورہ نظم میں اسی نکتے کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ جہاں آزادی محض ایک سیاسی واقعہ بن کر رہ جاتی ہے وہاں ذہنی اور تہذیبی و ثقافتی سطح پر نجات ممکن نہیں ہے۔ یعنی حقیقی آزادی کا مفہوم صرف سیاسی اقتدار کی منتقلی نہیں بلکہ ذہن اور تہذیب کی بازیافت ہے۔ جب نوآبادیاتی طاقتیں جسم سے نکل جاتی ہیں مگر ذہن پر اپنی گرفت قائم رکھتی ہیں، تو قوم داخلی غلامی سے آزاد نہیں ہو پاتی ہے۔ یہی وہ کیفیت ہے جسے فینن False Decolonozation کا نام دیتے ہیں۔ راہی معصوم رضا اس ادھورے خواب کو محض شکوے کی صورت میں نہیں برتتے ہیں بلکہ اسے ایک تہذیبی احتساب میں بدل دیتے ہیں۔ آزادی کے بعد بھی راہی کا یہ تعجب کہ ''ہم تو سمجھے تھے کہ وطن آزاد ہوگا'' دراصل اُس فریب کا انکشاف ہے کہ غلامی کے بندھن ٹوٹے ضرور ہیں مگر ذہن اب بھی اُسی نوآبادیاتی نظام کا اسیر ہے۔ اس حیرت کے بعد شاعر کا یہ شکوہ کہ ''ہم تو بے گھر ہوئے، غیر آباد ہوئے'' دراصل کسی مکانی محرومی کا شکوہ نہیں ہے۔ دراصل یہ اُس اجنبیت کی علامت ہے جو False Decolonization کی نشان دہی کرتی ہے جس میں غلامی کے ڈھانچے تو منہدم ہو جاتے ہیں مگر اُس کے تصورات محکوم کے ذہنوں میں برقرار رہتے ہیں۔ مذکورہ نظم راہی اپنی قوم کو ہندوستانی تہذیب، زبان اور روایات سے ازسرِنو

وابستگی پر آمادہ کرتا ہے۔

نظم ''اے اجنبی'' میں راہی کا لہجہ اگرچہ دکھ سے معمور ہے؛ لیکن اسی دکھ سے بیداری کی کرن بھی پھوٹتی ہے۔ اُن کے یہاں ہندوستان ایک زخم خوردہ مگر زندہ وجود ہے؛ جس نے صدیوں کی غلامی کے باوجود اپنی روحانی اور تہذیبی چراغ کو بجھنے نہیں دیا۔ راہی معصوم رضا کے لیے آزادی محض سیاسی نجات نہیں بلکہ ثقافتی وفکری خودمختاری کا نام بھی ہے۔ یہی شعور اُن کی نظم کو نوآبادیاتی مایوسی کے نوحے سے نکال کر مابعدنوآبادیاتی اُمید کی علامت بنا دیتا ہے۔ اُن کے نزدیک حقیقی آزادی وہ ہے جو ذہنوں کو آزاد کرے، علم کو اقتدار سے نجات دلائے اور انسان کو اپنی مٹی، زبان اور قومی شعور سے دوبارہ جوڑے۔ یہی تصور نظم ''اے اجنبی'' کو مابعدنوآبادیاتی شعور کی ایک بہترین تمثیل بنا دیتا ہے۔

نظم کے آخری حصے میں راہی معصوم رضا کا لہجہ مزید بدل جاتا ہے۔ شاعر کی آواز احتجاج کی گہرائیوں سے نکل کر اُمید کی سرحدوں میں داخل ہو جاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ''ہم کو حوریں نہیں ہم نشیں چاہیے''، ''ہم کو جنت نہیں یہ زمیں چاہیے''۔ یہ مصرعے دراصل ایک فکری اور شعوری بیداری کا اعلان ہیں۔ شاعر یہاں نجات کے مابعدالطبیعیات تصور کے خلاف اعلان کرتے ہیں کہ نجات کا مفہوم کسی ماورائی جنت میں نہیں بلکہ اسی دنیا میں ہے، جہاں محبت، عدل اور رفاقت کے اصولوں پر انسانی زندگی کی بنیاد رکھی جا سکتی ہے۔ یہ رویہ محض مذہبی انکار نہیں بلکہ استعمار کے مابعدالطبیعیات فریب کے خلاف ایک فکری مزاحمت ہے۔ صدیوں تک استعمار نے محکوم اقوام کو آسمانی وعدوں اور نجات کے تصورات میں اُلجھا کر اُن کے زمینی حقوق اور معاشرتی انصاف سے محروم رکھا۔ راہی معصوم رضا نے اُس فریب کو نہ صرف محسوس کیا بلکہ اُس کی تہہ تک جا کر اُس محرومی کا شعری انکشاف کیا۔ اُن کے نزدیک انسان کو جنت کے وعدے کے برعکس زمین پر انصاف، وقار اور اتحاد کی بحالی کی ضرورت ہے۔ یہاں راہی کی شاعری اُس مابعدنوآبادیاتی شعور سے جڑ جاتی ہے جس کا مقصد استعمار کی فکری گرفت سے آزاد ہونا اور محکوم کے وقار کو لوٹانا ہے۔

راہی معصوم رضا اس نظم کے اختتام پر آزادی کے ایک نئے مفہوم کو پیش کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک آزادی ایک ذہنی اور اخلاقی انقلاب کا نام ہے۔ اس تصور کو فرانز فینن

نےMind of Decolonization کہا تھا۔یعنی وہ آزادی جسے انسانی شعور کی آزادی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔جس کے نتیجے میں محکوم اپنی شناخت اور فکری توازن کو دوبارہ حاصل کرتا ہے۔راہی اسی آزادی کے شاعر ہیں۔وہ اس بات کو ذہن نشین کراتے ہیں کہ محکوم کی حقیقی نجات تب ممکن ہے جب وہ غلامی کے خوف سے نجات پا کر اپنی زمین اور شعور سے وابستگی پیدا کرے۔کیوں یہی وابستگی اُس کے وجود کو معنویت عطا کرتی ہے۔

مذکورہ نظم اس بات کا بین ثبوت فراہم کرتی ہے کہ راہی معصوم رضا کا فن مایوسی یا نوحے پر ختم نہیں ہوتا بلکہ اُمید کی کرن سے زندگی کی ایک نئی سمت تلاش کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ راہی کی شاعری کا جوہر تاریکی میں روشنی، خاموشی میں صدا اور شکست میں کامیابی کے امکانات میں مضمر ہے۔وہ غلامی کے زخموں کو صرف یاد نہیں کرتے بلکہ اُن زخموں سے روشنی کشید کرتے ہیں۔کیوں کہ وہ ہندوستان کو محض زمین کے ٹکڑے کے بجائے انسانی بقا،فکری استقلال اور اُن تہذیبی روایات کا استعارہ مانتے ہیں جو محبت، رواداری، کثرت میں وحدت اور جمالیات سے عبارت ہیں۔وہ انسان کو جنت کی تلاش سے نکال کر اس زمین کی خدمت، محبت اور عدل میں مصروف عمل ہونے کا درس دیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ نظم ''اے اجنبی'' کا اختتام احتجاج کے شور پر نہیں بلکہ ایک گہری خاموش بصیرت پر ہوتا ہے۔راہی معصوم رضا کے نزدیک آزادی کا مفہوم صرف سیاسی تبدیلی نہیں بلکہ فکری آزادی اور تہذیبی خود آگہی ہے۔وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ جب تک انسان اپنی زمین، اپنی زبان اور تاریخ سے رشتہ استوار نہیں کرتا، تب تک آزادی کی کوئی معنویت نہیں رہ جاتی ہے۔نظم ''اے اجنبی'' اسی احساس کی تخلیقی تعبیر ہے؛ جو غلامی کی نفسیات سے نکل کر شعور کی بیداری تک کا سفر طے کرتی ہے۔یہ نظم ہندوستان کے اجتماعی شعور کا نوحہ بھی ہے اور اُمید کا گیت بھی ہے، جس میں شکست کے نشانات بھی ہیں اور ازسرِ نو تعمیر کے امکانات بھی موجود ہیں۔

نظم ''اے اجنبی'' مابعد نوآبادیاتی شعور کا ایک مکمل آئینہ ہے۔جس میں محکوم کے فکری، تہذیبی اور وجودی خلا کو منکشف کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس نظم میں استعمار کے تمام مظاہر یعنی علم کی تحریف، مسخ شدہ تاریخ، معیشت کا انہدام، روحانی زوال، ذہنی غلامی

اور آزادی کے بعد کی اجنبیت؛ ایک دوسرے سے اس طرح ہم آہنگ ہیں کہ نظم نو آبادیاتی تجربے کے تمام پہلوؤں کو ایک وحدت میں سمو لیتی ہے۔ تاہم راہی معصوم رضا کا امتیاز یہ ہے کہ وہ اس فکری احتجاج کو محض نفی کے دائرے تک محدود نہیں رکھتے بلکہ اسے فرد اور زمین کی بازیافت میں بدل دیتے ہیں۔

راہی اپنے وطن ہندوستان سے غیر معمولی محبت رکھتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں یہ محبت کسی جذباتی وابستگی کا اظہار نہیں بلکہ ایک تہذیبی شعور کا تسلسل ہے۔ اُن کے نزدیک ہندوستان محض ایک جغرافیائی سرزمین نہیں بلکہ روحانی، فکری اور ثقافتی ہم آہنگی کا مظہر ہے۔ نظم ''اے اجنبی'' میں بھی مذہبی رواداری اور یکجہتی کا جذبہ نمایاں طور پر موجود ہے۔ شاعر کے یہاں وطن مذہب سے مقدم ہے اور ہندوستانی شناخت وہ وسیع تر انسانی حوالہ ہے جس میں عقیدے اور فرقے کی تقسیم تحلیل ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نظم میں جہاں غلامی کے خلاف مزاحمت ہے، وہیں وطن کی عظمت اور کثرت میں وحدت کے تصور کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔

اس طرح نظم ''اے اجنبی''، ہندوستانی تاریخ اور تہذیبی روح کی گونج ہے۔ یہ نظم اس بات کا ذہن نشین کراتی ہے کہ ہندوستان کی اصل عظمت اس کے فکری و تہذیبی تنوع، رواداری اور اس زمین سے جڑے انسانی رشتوں میں پوشیدہ ہے۔ راہی معصوم رضا اس نظم میں اجنبیت کے احساس کا خاتمہ کرتے ہیں اور ہندوستانی فرد کو اپنی مٹی سے حقیقی تعارف کراتے ہیں، اپنی زبان میں خود کو دوبارہ دریافت کرنے کی ترغیب دیتے ہیں اور اپنی شناخت پر فخر کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ یوں نظم غلامی کی تاریخ کا نوحہ نہیں بلکہ ہندوستانی روح کی بیداری کا اعلان نامہ ہے۔ راہی معصوم رضا کے یہاں ہندوستان ایک زندہ ثقافتی وجود ہے، جس کی جبین اگرچہ زخمی ہے، مگر اس زخم میں بھی روشنی ہے؛ جو ہندوستانی تہذیب، وطن سے محبت کے ایقان اور انسان دوستی کے جذبے سے پھوٹتی ہے۔

راہی معصوم رضا کی نظم ''افریقہ'' اُس تخلیقی شعور کی توسیع ہے جو اُنھوں نے برصغیر کے نو آبادیاتی اور مابعد نو آبادیاتی تجربے سے حاصل کیا تھا۔ نظم ''اے اجنبی'' میں اُنھوں نے ہندوستانی زمین، تاریخ اور غلامی کے نفسیاتی اور وجودی زخموں کو جس گہرائی

سے محسوس کیا؛نظم ''افریقہ'' میں وہی شعور ایک وسیع تر انسانی اور بین الاقوامی تناظر میں ڈھل جاتا ہے۔ یہاں شاعر اپنی سرزمین سے نکل کر ایک ایسی کائنات میں داخل ہوتا ہے جہاں غلامی ایک مشترکہ انسانی کرب بن جاتا ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ استعمار نے چاہے اپنے جغرافیہ، زبان یا نسلی تعصب کی بنیاد پر مختلف قوموں کو محکوم بنایا ہو؛ لیکن انسان کی تذلیل، زمین کی لوٹ، اس کے شعور کو مسخ کرنا اور اس کی تاریخ کو منہدم کرنا اُس کا بنیادی مقصد رہا ہے۔ اس نظم میں شاعر نے اس احساس کو شعری پیرایہ عطا کیا ہے کہ غلامی کا دکھ کسی ایک خطے کا نہیں بلکہ پوری انسانیت کا مشترکہ المیہ ہے۔ افریقہ کے زخم ہندوستان کے زخموں سے مختلف نہیں ہیں۔ کیوں کہ استعمار کا مقصد ہر جگہ ایک ہی رہا ہے۔ یہاں راہی معصوم رضا کا شعری تجربہ قومیت سے آگے بڑھ کر انسانیت کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ وہ استعمار کے خلاف مزاحمت کو کسی مخصوص قوم یا تہذیب کا مسئلہ نہیں سمجھتے بلکہ اسے عالمی اخلاقی بحران کے طور پر دیکھتے ہیں۔نظم ''افریقہ'' دراصل اس حقیقت کی شعری توثیق ہے کہ ظلم، استحصال اور غلامی کی نوعیت اگرچہ ظاہری طور پر مختلف ہو سکتی ہے، مگر ان کے اثرات اور زخم ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ ان کے خلاف اٹھنے والی آواز کا سرچشمہ بھی ایک ہی ہوتا ہے۔

راہی معصوم رضا کے نزدیک افریقہ اور ہندوستان کا دکھ ایک ہی تاریخی المیے کے دو رخ ہیں۔ وہ ان خطوں کو جغرافیائی سطح سے نہیں بلکہ انسانی وحدت کے رشتے سے جوڑتے ہیں۔ اس نظم میں افریقہ، برصغیر کی طرح، استعمار کے ہاتھوں پامال ہونے والی زمین کا استعارہ بن کر ابھرتا ہے۔ یوں'' افریقہ'' راہی معصوم رضا کی مابعد نوآبادیاتی شعور کا ایک آفاقی تسلسل ہے۔ اس میں شاعر کا فکری کینوس محض ہندوستانی تناظر تک محدود نہ رہتے ہوئے اس انسانی شعور کا حصہ بن جاتا ہے جو ہر محکوم، مظلوم اور محروم انسان کی آزادی اور شناخت کو محیط ہے۔ راہی کی شاعری اسی لیے سرحدوں سے بالاتر ہو کر یکجہتی اور روحانی بقا کا گیت بن جاتی ہے۔نظم کے آغاز میں راہی معصوم رضا کہتے ہیں۔:''میری زبان تجھ سے مختلف ہے،
مگر ہماری کہانیاں مختلف نہیں ہیں''

یہ مصرعے بہ ظاہر دو مختلف زبانوں کا اقرار ہیں، مگر اس کے باطن میں ایک گہرا

تہذیبی اور انسانی رشتہ پوشیدہ ہے۔ شاعر یہاں زبان کے فرق کو اجاگر کرتے ہوئے اُس مشترکہ تاریخی المیے کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ہندوستان اور افریقہ دونوں کے حصے میں آیا۔ جس میں استعمار کے جبر اور ثقافتی بگاڑ کے باعث انسان کی آزادی، وقار اور خودی مجروح ہوئی۔ زبانیں اگرچہ جدا ہیں، لیکن دونوں قوموں کے زخم، اُن کی جدوجہد اور اُن کے خواب یکساں ہیں۔ یہی احساس شاعر کو اس نتیجے پر پہنچاتا ہے کہ دونوں سرزمینوں کی کہانیاں دراصل ایک ہی نوآبادیاتی تاریخ کے باب ہیں۔ لیکن اس آفاقی وحدت کے باوجود اُن کی شاعری میں اپنے وطن ہندوستان سے محبت مقدم ہے۔ وہ ہندوستان کو ایک ایسی تہذیبی سرزمین کے طور پر دیکھتے ہیں جس نے صدیوں سے رواداری، ہم آہنگی اور یکجہتی کے اصولوں پر اپنی شناخت قائم رکھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ افریقہ کی کہانی بیان کرتے ہیں تو ہندوستانی روح کی وسعت کو بھی ظاہر کرتے ہیں؛ جو اپنے دکھ سے نکل کر دوسروں کے دکھ کو محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ راہی کے لیے ہندوستان صرف ایک جغرافیہ نہیں بلکہ زندہ ضمیر کا استعارہ ہے جو ظلم، تعصب اور غلامی کے خلاف کھڑا رہتا ہے۔ ہندوستان سے یہی محبت راہی کی شاعری کو ایک اخلاقی بنیاد عطا کرتی ہے۔ اُن کے لیے وطن کا مفہوم قومی حدود میں نہیں بلکہ انسانیت کی وسعت کو محیط ہے۔ وہ ہندوستانی تہذیب کے تصورِ وحدت اور رواداری کو شعری بصیرت میں ایسے جذب کرتے ہیں کہ افریقہ اور ہندوستان دونوں ایک ہی دائرے میں سما جاتے ہیں۔ اس تناظر سے یہ نظم دو خطوں کے بیچ ایک رشتہ قائم کرتی ہے؛ جو انسان کے دکھ، اُس کی جدوجہد اور اُس کے وقار کی بنیاد پر استوار ہے۔ اس نظم میں راہی معصوم رضا ایک ہندوستانی شاعر کے طور پر اپنی شناخت برقرار رکھتے ہوئے بھی آفاقی قدروں کے شاعر بن جاتے ہیں۔ وہ اس بات کے امین ہیں کہ غلامی کا تجربہ کسی ایک قوم یا ملک کا نہیں بلکہ پوری انسانیت کا زخم ہے۔ لیکن اُن کے لیے ہندوستان وہ زمین ہے جس نے انھیں ایسی فکری وسعت عطا کی کہ وہ دوسروں کے دکھوں کو محسوس کر کے اُن کے ساتھ جینے اور اُن کے لیے آواز بلند کرنے کا حوصلہ پاتے ہیں۔ یہی اُن کی شاعری کا جوہر ہے کہ وہ اپنے وطن کی محبت سے نکل کر انسانیت کی محبت تک پہنچتے ہیں۔ اس طرح ''افریقہ'' محض نوآبادیاتی احتجاج نہیں بلکہ ہندوستانی تہذیب

کے انسان دوستی، رواداری اور فکری بصیرت کا شعری استعارہ بن جاتی ہے۔ نظم کے اس حصے میں راہی معصوم رضا استعمار کے اس تہذیبی جبر کی تصویر پیش کرتے ہیں جو محض زمینوں پر نہیں، انسانوں کے شعور پر بھی مسلط کیا گیا۔

''دیارِ گنگا کے لوگ جس چیز کو وطن کہہ کے پوجتے ہیں،

تیری زباں میں کچھ اور اس شئے کا نام ہوگا،

مگر یہی لذتِ پرستش، یہی احترام ہوگا۔''

یہ مصرعے استعمار کے اُس ہتھکنڈے کو بے نقاب کرتے ہیں جس کے ذریعے محکوم کی زبان، مذہب اور عقیدت کو نئے معانی پہنا دیے جاتے ہیں۔ کسی قوم کی زبان پر تسلط، دراصل اس کی روح پر تسلط کے مترادف ہے۔ جب الفاظ کے معنی بدل دیئے جائیں تو قوم کے احساسات، اس کی تاریخ اور اس کی شناخت بھی بدل جاتی ہے۔ راہی یہاں استعماری نظام کو نفسیاتی اسیری سے تعبیر کرتے ہیں؛ جس کے تحت محکوم کو اپنے عقائد اور مقدس مقامات کے تئیں احترام کے مفاہیم دوبارہ سیکھنے پڑتے ہیں۔ یہیں سے اُن کی اپنی ہی شناخت سے اجنبیت کا آغاز ہوتا ہے۔ اس زخم کو راہی معصوم رضا ''نوآبادیاتی کرب'' کی صورت میں محسوس کرتے ہیں؛ جو اپنی ذات پر شک اور اپنے تہذیبی ورثے سے بیگانگی پیدا کرتا ہے۔ راہی کے یہاں گنگا اور جمنا ہندوستان کی مشترکہ تہذیبی و ثقافتی ہم آہنگی اور ہندوستانی جمالیات کے استعارے ہیں۔ ان دریاؤں میں محبت، احترام اور عقیدت کا پانی رواں ہے جس نے ہندوستان کو ایک وحدت میں باندھے رکھا ہے۔ راہی کے نزدیک یہی ''لذتِ پرستش'' اور یہی ''احترام'' ہندوستانی وجود کا جوہر ہیں؛ جو مذہب سے ماورا ہو کر انسانیت کے باہمی رشتے کو جلا بخشتے ہیں۔ اس نظم میں راہی کا وطن سے تعلق ایمان کا درجہ رکھتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ گنگا اور جمنا کی طرح افریقہ کے لوگ بھی اپنی زمین، اپنے دریا اور اپنے دیگر مقامات کو مقدس مانتے تھے۔ راہی اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں کہ اپنی سرزمین کے تقدس سے ہی انسان کی اصل شناخت قائم ہے۔ اس طرح نظم ''افریقہ'' راہی معصوم رضا استعمار کے خلاف احتجاج کے ساتھ ساتھ ہندوستانی شعور کی اُس وسعت کا اعلان ہے جو نوآبادیاتی تنگ نظری کے خلاف ایک تہذیبی اور فکری احتجاج کی

صورت اختیار کرتی ہے۔ نظم کا اختتام کچھ یوں ہوتا ہے۔:

''زمین پر ایک لاش کے قلم سے تیری زباں میں 'لوآمبا' جو لکھا گیا ہے،
یہ لفظ دنیا کی ہر زباں میں زمین پر لاش کے قلم سے لکھا گیا ہے۔''

یہاں استعمار کی پوری تاریخ کو بیان کیا گیا ہے۔ ''لاش کا قلم'' اُس نوآبادیاتی نظام کا استعارہ ہے جہاں تاریخ انسان کے خون سے لکھی جاتی ہے اور انسانی جسم کو قلم بنایا جاتا ہے۔ راہی معصوم رضا یہاں اس بات کو ذہن نشین کراتے ہیں کہ یہ لاش صرف افریقہ یا ہندوستان کی نہیں، بلکہ پوری محکوم دنیا کی ہے۔ یہاں راہی کا مابعد نوآبادیاتی شعور پوری طرح سے واضح ہو جاتا ہے۔ مذکورہ نظم کے آخری منظر میں بیگانگی ایک اجتماعی زخم کی صورت میں سامنے آتی ہے، جہاں پوری انسانیت استعمار کے ہاتھوں لہولہان دکھائی دیتی ہے۔ مگر راہی معصوم رضا کا امتیاز یہ ہے کہ وہ اس زخم کو محض نوحے میں نہیں بدلتے۔ اُن کے یہاں یہ منظر احتجاج کے ساتھ ساتھ شعوری بیداری کی صورت اختیار کرتا ہے۔ جب وہ کہتے ہیں کہ ''یہ لفظ دنیا کی ہر زبان میں زمین پر لاش کے قلم سے لکھا گیا ہے''، تو وہ انسان کے مشترک دکھ کی گواہی دیتے ہیں۔ یہاں راہی کا شعور قومی یا تہذیبی حدود سے نکل کر ایک عالمی انسانی وحدت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ راہی کی شاعری میں یہ عالمی جہت دراصل اُن کی ہندوستان سے محبت سے جنم لیتی ہے۔ اُن کا وطن محض ایک جغرافیہ نہیں بلکہ ایک روحانی مرکز ہے جہاں گنگا، جمنا، بنارس اور اجنتا کے استعارے صدیوں پرانی تہذیبی یکجہتی کی علامات ہیں۔ ہندوستان کی یہی کثرت میں وحدت راہی کے تخلیقی شعور کا بنیادی حوالہ ہے۔ اسی محبت نے اُن کے شعور کو وسیع تر انسانی دکھ سے ہم آہنگ کیا۔ کیوں کہ جو اپنی زمین سے محبت کرتا ہے، وہ پوری کائنات سے محبت کرنا سیکھ جاتا ہے۔ یہی وطن دوستی کا جذبہ انہیں محدود خطے سے اُوپر اٹھا کر عالمی انسانی اخوت اور تہذیبی وقار کے شاعر میں بدل دیتا ہے۔

راہی معصوم رضا کی نظم ''افریقہ'' اس لحاظ سے بھی مابعد نوآبادیاتی شعور کی بہترین مثال ہے، کیوں کہ اس میں استعمار کے سیاسی جبر سے زیادہ اس کے تہذیبی تشدد کو بے نقاب کرتی ہے۔ راہی یہاں احتجاج کے ساتھ ساتھ انسان کے وقار، تہذیب کی

بازیافت اور انسانیت کی وحدت کا پیغام پہنچانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ یہاں تک آتے آتے اس بات کو تسلیم کرنے میں کوئی تعامل نہیں رہتا کہ راہی پوری انسانیت کا ترجمان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ نظم کا اختتام بھی نوآبادیاتی المیے کے نوحے پر نہیں بلکہ شعور کی بیداری کے اعلان پر ہوتا ہے۔ اس نظم میں راہی اس بات کو ذہن نشین کراتے ہیں کہ ظلم جہاں بھی ہو، اس کا دکھ ایک ہی ہوتا ہے اور مزاحمت جہاں بھی ہوتی ہے، اُس کا نعرہ انسانیت کے نام پر بلند ہوتا ہے۔ بہرصورت راہی ایک ایسے ہندوستانی شاعر کے طور پر سامنے آتے ہیں جس کی محبت کی جڑیں ہندوستان میں پیوست ہیں اور فکر پوری انسانیت کو محیط ہے۔

☆☆☆

Dr. Owais Ahmad Bhat
Department of Urdu
University of Kashmir, Srinagar
Mobile: 91499 58892

گلزار احمد سوہل

رفیق راز کی غزلیہ شاعری ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں

تلخیص : یہ مقالہ جدید اردو شاعری کے ممتاز نام رفیق راز کی غزلوں کا ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں ایک علمی و تجزیاتی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ مقالہ نگار نے واضح کیا ہے کہ رفیق راز کی شاعری محض روایتی گل و بلبل کی داستان نہیں، بلکہ یہ فطرت اور ماحول کے گہرے تعامل کی عکاس ہے۔ مقالے میں اس امر کی نشاندہی کی گئی ہے کہ رفیق راز نے اپنی غزلوں میں جہاں جموں و کشمیر کے دلکش قدرتی مناظر، آبشاروں اور جنگلات کی جمالیات کو بیان کیا ہے، وہیں گلوبل وارمنگ (Global Warming)، غیر متوقع موسمی تبدیلیوں اور فطرت کے استحصال جیسے سنگین عالمی مسائل پر بھی آواز بلند کی ہے۔ مصنف کے مطابق رفیق راز کی شاعری میں پرندوں کا سہمنا، چناروں کا آگ میں نہانا اور جنگلوں کی آلودگی جدید انسان کی مادی سوچ کے خلاف ایک احتجاج ہے۔ یہ مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ رفیق راز فطرت کو ایک آزاد وجود (Wilderness) کے طور پر دیکھتے ہیں اور ان کا کلام قارئین کو ماحولیاتی توازن برقرار رکھنے اور 'فطرت کی طرف واپسی' کی ترغیب دیتا ہے۔

کلیدی الفاظ : ماحولیاتی تنقید، رفیق راز، گلوبل وارمنگ، ماحولیاتی توازن، تہذیبی شناخت۔

جموں و کشمیر پوری دنیا میں اپنے سرسبز و شاداب جنگلوں، حسین و دلکش گلپوش باغوں، خوبصورت مقامی اور مہاجر پرندوں، لہلہاتے کھیتوں، فلک بوس برفیلے کہساروں، ٹھنڈے چشموں، اُونچے چناروں، صاف و شفاف آبشاروں، دلپذیر جھیلوں، سانپ کی طرح چلتے دریاؤں اور خوش الحان طائروں کے زمزموں کے لئے کافی مشہور ہے۔ یہ اس سرزمین کی ایسی چیزیں ہیں جو یہاں کے قلمکاروں اور دانشوروں کے فکر و احساس کا حصہ

بن کران کی تخلیقات میں جلوہ گر نظر آتی ہیں۔ یہ خطہ ابتداء سے ہی علم وادب کا گہوارہ رہا ہے جس کی فضاؤں میں آج بھی شیخ العالم لل دید اور غنی کاشمیری جیسے عظیم فنکاروں کے زمزمے گونجتے ہیں جنہوں نے اس جنت ارضی کی ہر شے کو اپنی شاعری میں سمو کر اُسے عالمگیر شہرت عطا کی اور یہاں کے دلکش قدرتی مناظر اور ماحولیاتی مسائل سے پوری دنیا کو روشناس کروایا۔ جموں وکشمیر کی دیگر زبانوں کے ساتھ ہی ساتھ اُردو زبان و ادب نے یہاں سب سے زیادہ ترقی کی کیونکہ یہ ایک ایسی زبان ہیں جس کا خمیر برصغیر کی ہزاروں قوموں کے آپسی میل جول سے تیار ہوا ہے اور اِسے یہاں کی سرکاری زبان کا درجہ بھی حاصل ہے۔ جموں وکشمیر کے جن جدید اُردو شعراء نے اپنی شاعری بالخصوص اپنی غزلوں کا نگارخانہ اپنے ماحول کے متنوع پہلوؤں سے سجایا ہین میں اکیسویں صدی کے ادبی اُفق پر طلوع ہونے والا روشن ستارہ رفیق رازؔ کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ رفیق رازؔ کی شاعری کے سوتے ان کی اپنی ہی سرزمین کے بطن سے پھوٹتے ہیں۔ جب ان کی غزلوں کا جائزہ ہم ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں لیتے ہیں تو اُن کی شاعری میں ماحولیات کے متنوع پہلوؤں کو نہایت ہی فنی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ انہوں نے نہ صرف اپنے خطہ ارضی کے ماحول کے رنگارنگ پہلوؤں کی خوبصورت تصویر پیش کی بلکہ ان کی غزلوں میں مقامی اور بین القوامی ماحولیاتی مسائل کے حل کا راز بھی مضمر ہے کیونکہ ماحولیاتی مسائل آج پوری دنیا کے لئے سب سے بڑا چلینج بن چکیں ہیں۔ انسان نے ایک طرف بہترین زندگی گزارنے کے لئے طرح طرح کے اقدامات تو کیں لیکن دوسری طرف وہ فطرت کا بے تحاشہ استحصال کر رہا ہے جس نے صرف انسانوں کو ہی نہیں بلکہ حیوانات، نباتات، غرض فطرت کی ہر شے کو خطرے میں ڈال دیا ہے جس کی وجہ سے دنیا کا ماحولیاتی نظام دن بہ دن بگڑتا جا رہا ہے۔ جس پر دنیا کے دانشور متفکر نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں مختلف کانفرنسوں کا انعقاد کیا گیا جن میں پہلی کانفرنس (۱۹۷۲) میں سویڈن کی راجدھانی اسٹاک ہالم میں منعقد ہوئی ،اس کے بعد سب سے بڑی کانفرنس پیرس میں ۲۰۱۵ء میں ہوئی تا کہ اس سنگین مسئلے کے تدارک تک پہنچا جا سکے لیکن اس مسئلے کے تدارک تک پہنچنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ ادیب اور شاعر چونکہ سماج کے سب سے حساس اور وسیع النظر لوگ ہوتے ہیں اسی

لئے ادباء نے اس موضوع کو اپنی تخلیقات کا حصہ بنا کر فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ رفیق رآز کے یہاں ہمیں ماحولیاتی مسائل کا دانشورانہ انداز میں اظہار ملتا ہے کیونکہ صرف سائنس اور ٹیکنالوجی ہی ایک صحت مند سماج کی تعمیر و تشکیل اور ترقی کے لئے کافی نہیں بلکہ ادب کا رول بھی اس ضمن میں ناگزیر ہے جس کے حوالے سے سندیپ کمار مشرا کچھ یوں رقمطراز ہیں:

> "only science and technology are not enough to combat global ecological crises.we should make change in our attitude to nature . literature does not float above life ,so it has its role to play"(1)

یہ الفاظ اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی ہی صرف ماحولیاتی مسائل کو حل کرنے کے لئے کافی نہیں بلکہ ادیبوں کو بھی اپنی تخلیقات کے ذریعے لوگوں کو ماحولیاتی مسائل سے آگاہ کرنا چاہئے تا کہ اس کے تدارک تک پہنچا جا سکیں کیونکہ ادب سماج سے الگ نہیں ہوتا بلکہ اس میں سماج کو تبدیل کرنے کی سب سے زیادہ صلاحیت ہوتی ہے جس کی اہمیت سے کبھی انکار نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی اس کو کسی خاص دائرے میں محدود کیا جانا چاہے بلکہ ادب میں قوموں کے عروج و زوال کا راز پوشیدہ ہوتا ہے۔ مزید برآں ان الفاظ کے ذریعے اس بات کی طرف بھی توجہ مبذول کروانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ادیبوں کو فطرت کے عظیم سرمائے کے تحفظ کے لئے آگے آنا چاہیے۔ رفیق رآز اپنی غزلوں میں ایک ماہر ماحولیات کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں جو اس سرزمین کے ماحولیاتی مسائل سے قارئین کو اکثر متعارف کرتے نظر آتے ہیں۔ جہاں ایک طرف رفیق رآز نے فطرت کی آغوش میں ہی سکون تلاش کرنے کی کوشش کی تو دوسری طرف وہ اپنے ان غزلیہ اشعار میں قارئین کو فطرت کی طرف واپس (Return to Nature) جانے کی کچھ اس انداز میں تلقین کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ان جنگلوں میں جاکے ہوا لوٹتی نہیں
ان جنگلوں میں ہوں گی پر اسرار بستیاں
گر کر بلندیوں سے سنبھلتا ہے آپ ہی
مجھ کو پسند ہے یہ ادا آبشار کی
اے کاش مثلِ شعلہ لپک جائے آج پھر
کوئل کی چیخ جھولتی شاخوں کے درمیاں
نکل کے شہر سے اب جنگلوں میں دیکھ ذرا
کہیں سکوت کا چشمہ رواں ہے یا کہ نہیں

مذکورہ بالا یہ اشعار جدید انسان کے اذہان کو فطرت کے بارے میں سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔ یہاں جنگلوں کی مسحور کن وادیوں سے ہوا اس لئے نہیں لوٹتی کیونکہ جنگل سرسبز و شاداب ہوتے ہیں اور ان میں کسی بھی قسم کی آلودگی نہیں ہوتی بلکہ ایک پر سکون ماحول میسر ہوتا ہے۔ ان اشعار میں ایک قسم کا خفیف سا طنز بھی پوشیدہ نظر آتا ہے اور ساتھ ہی جدید مشینی دور کے انسان کو مُتنبہ کیا گیا کہ شہر کی آلودہ فضا سے نکل کر ذرا جنگلوں کی معطر فضا کے مزے سے تو لطف اندوز ہو۔ آگے چل کر غزل گو کو آبشاروں کا بلندیوں سے گرنا بہت ہی دلکش معلوم ہوتا ہے جس سے اُسے ذہنی سکون ملتا ہے کبھی کبھی رفیق رازؔ کی غزلوں کا متکلم فطرت کی وحشت ''Wilderness سے بھی محظوظ ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ پھر سے کوئل کی چیخ کو مثل شعلہ شاخوں کے درمیان لپک جانے کا آرزومند ہے۔ وہ خود کلامی کے انداز میں اپنے آپ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ جنگلوں کا بھی ذرا پتہ لگایا جائے کہ ابھی وہی سکوت کے چشمے میسر ہیں کہ نہیں۔ درحقیقت یہاں شاعر شہر کی ہنگامہ خیز زندگی سے تنگ آکر جنگل کی پرسکون فضا میں سانس لینا چاہتا ہے۔ ان اشعار میں رفیق رازؔ امریکی نیچر رائٹنگ کے قریب نظر آتے ہیں۔

جدید صنعتی دور کے انسان نے ترقی کی دوڑ میں فطرت کی ہر شے کے وجود کو خطرے میں ڈال دیا ہے۔ حیوانات میں غیر متوقع موسمیاتی تبدیلیوں کے سب سے زیادہ منفی اثرات دیگر جانوروں کے ساتھ ہی ساتھ پرندوں پر ثبت ہوتے ہیں خواں وہ مقامی

پرندے ہو یا مہاجر پرندے۔جموں وکشمیر دنیا کا وہ خطہ ہے جہاں صرف پوری دنیا سے سیاح ہی نہیں بلکہ دنیا کے مختلف ممالک جن میں روس، سیبیریا،اور دیگر وسطی اشیائی ممالک سے لاکھوں کی تعداد میں مہاجر پرندے ہر سال کچھ عرصہ کے لئے آتے ہیں۔ان مہاجر اور مقامی پرندوں کی تہذیبی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا بلکہ یہاں کی تہذیب کا حصہّ ہونے کے ساتھ ہی ساتھ یہاں کے ماحول کو صاف اور اس کے توازن کو برقرار رکھنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔جن کے زمزمے یہاں کی فضاؤں میں عطر گھول دیتے ہیں لیکن جدید دور کے انسان کی مادی سوچ نے حیوانات بالخصوص پرندوں کے وجود کو ہی خطرے میں ڈال دیا جس کا احوال عتیق اللہ کچھ یوں بیان کرتے ہیں۔

''ماحول یا فضائے بسیط اگر زہریلی گیس سے آلودہ ہے تو اس کے منفی اثرات نسل انسانی ہی نہیں قدرتی پیڑ پودوں اور جنگلی جانوروں کی افزائش پر بھی پڑتے ہیں کیونکہ یہ سب ایک دوسرے کے ساتھ مربوط اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔انسان نے اپنی غذا وسیع تر مفادات کے علاوہ طاقت کے حصول اور دوسروں سے سبقت لے جانے کی غرض سے زمین کا سینہ چھلنی کر دیا فضائے بسیط کو زہریلی گیسوں سے بھر دیا جنگل کاٹ دیے جانوروں تک کی گزر بسر کی راہیں مسدود کر دیں''۔ 2

یہی فطرت کا تحفظ ہی جدید دور کا سب سے حساس مسئلہ ہے جس کے سد باب کے لیے شعراء اور ادباء کوشاں نظر آتے ہیں۔اسی لیے غزل گو نے فطرت کے وجود کی اذیت ناک کہانی کچھ اس طرح بیان کی ہے۔

طاقتِ پرواز طائروں میں نہیں تھی
سہمے ہوئے تھے کہ آشیاں بھی نہیں تھا
شاخوں پر پرندوں کو تذبذب ہے بلا کا
اک قتل سرمایہ اشجار نہ ہوجائے
زرد موسم کی ہوا اس دن بہت بپھری ہوئی تھی
شاخ پر تھی ایک ہی چڑیا مگر سہمی ہوئی تھی
زخمی پرندے آکے مرے بام پر گرے

پھر اس کے بعد صحن میں دو چار پر گرے۔

ان اشعار کے پس پردہ جدید دور میں فطرت کے استحصال کی نہایت ہی اذیت ناک کہانی پوشیدہ نظر آتی ہے۔ پرندے ماحول صاف رکھنے میں اہم رول ادا کرتے ہیں لیکن پرندے بھی اب انسان کی مادی سوچ کی وجہ سے بہت کمزور دکھائی دیتے ہیں جواب طاقت پرواز سے بھی محروم ہے کیونکہ انسان نے ان کے آشیانوں (Natural Habitate) کو ہی ختم کیا جہاں وہ اپنی زندگی گزارنے کے ساتھ ہی افزائش نسل کا عمل بھی انجام دیتے تھے۔ یہ اشعار اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ یہ پرندے ہمیشہ اپنی زندگی کے خاتمے کے ڈر سے سہمے ہوئے دکھائی دیتے ہیں تو دوسری طرف طائر شاخوں پہ تذبذب اور کشمکش میں مبتلا نظر آتے ہیں کہ کہیں پیڑ پودے ہی ختم نہ ہو جائے جہاں وہ سکونت اختیار کرتے ہیں کیونکہ جدید دور کے انسان نے صنعتی ترقی کے لئے جنگلوں میں کارخانے تعمیر کر کے جنگلوں کے وجود کو بھی خطرے میں ڈال دیا ہے۔ موسمی تبدیلی کے اثرات انسانوں کے پہلو بہ پہلو حیوانات پر بھی مرتسم ہوتے ہیں اسی لئے یہاں ایک چڑیا تیز ہوا کی وجہ سے بہت پریشان نظر آتی ہے۔ آخر میں انسان کی وجہ سے پرندوں کے خاتمے کی نہایت ہی دردناک کہانی بیاں کی ہے کہ کس طرح انسان کی وجہ سے پرندے زخمی ہو کر اپنے وجود کو ہی داؤ پر لگتا دیکھ رہے ہیں۔ غرض یہاں غزل کے خالق نے اس حساس اور اہم مسئلے کی طرف قاری کی توجہ مبذول کروائی ہے تاکہ اس پر کوئی ٹھوس اقدامات کئے جا سکیں اور فطرت کے اس عظیم سرمائے کو تحفظ فراہم کیا جائے۔

اس دور کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ انسان فطرت کی ہر شے کا بے تحاشہ استحصال کر رہا ہے۔ انسان اور فطرت کے درمیان جو ایک توازن تھا وہ دن بہ دن ختم ہوتا جا رہا ہے۔ اس ماحولیاتی توازن کے بگڑنے کے پس پردہ جدید دور کا مفاد پرست انسان نظر آتا ہے جس کے حوالے سے عتیق اللہ کچھ یوں رقمطراز ہیں۔

’’پہلے زراعتی نظام کی توسیع نے جنگلوں کو پیچھے دھکیلا اور پھر صنعتی کارخانوں کے بے محابہ فروغ اور پھر سائنسی و تکنیکی غیر معمولی ترقی نے نظام ماحولیات میں واقع توازن ہی کو بگاڑ کے رکھ دیا‘‘ 3

آج پوری دنیا گلوبل وارمنگ اور موسمیاتی تبدیلیوں جیسے سنگین مسائل کی وجہ سے پریشان نظر آتی ہے۔روز بہ روز ''Anthropogenic activities'' سے زمین کے درجہ حرارت میں اضافہ دیکھنے کو ملتا ہے۔اشجار قدرت کا ایک ایسا لازوال سرمایہ ہیں جس کے بغیر زندگی کا تصور ہی ممکن نہیں جو ہمارے ماحول کو صرف صاف نہیں کرتے بلکہ کروڑوں جاندار چیزوں کی پناہ گاہ بھی ہیں لیکن جدید انسان کی مادی سوچ فطرت کے اس عظیم سرمائے کو بھی ختم کرنے پر تلی ہوئی ہیں جس کے مضر اثرات پوری دنیا کو جھیلنے پڑتے ہیں۔جس کا دردناک منظر رفیق رازؔ نے کچھ اس انداز میں پیش کیا ہے۔

لت پت ہیں خاک وخون میں اشجار یا اخی
بے سائیگی کا گرم ہے بازار یا اخی
موج ہوا نہ رقصِ درختاں نہ ابر نم
موسم بہت خراب ہے اس پار یا اخی
ہے وقت رنگ جتنے بھی چاہو سمیٹ لو
حملہ خزاں کرے گی اچانک بہار پر
حکمرانی ہیں کڑی دھوپ کی گلزاروں پر
آسماں پر ہے سیہ ابر کا لشکر خاموش
مت سوچ موسموں نے لگائی یہ کس طرح
کس آگ میں ہیں نہائے ہوئے چنار دیکھ۔

متذکرہ بالا ان اشعار میں غیر متوقع موسمی تبدیلیوں اور گلوبل وارمنگ کو رفیق رازؔ نے مفکرانہ انداز میں منفرد فکر و اسلوب میں پیش کیا ہے۔ یہاں انہوں نے نباتات کی اذیت ناک حالت کو بیان کیا ہے جس کو بیان کرنے میں وہ کسی بھی قسم کی جذباتیت کا شکار نہیں ہوتے۔غیر متوقع موسمی تبدیلی کی وجہ سے اشجار خون و خاک میں نہلائے ہوئے ہیں اور ہر طرف دھوپ ہی دھوپ نظر آتی ہے۔آگے چل کر شاعر نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ یہاں اس سرزمین میں نہ کہیں اشجار لہلہاتے ہیں اور نہ ہی بادل بارش لے کر آتے ہیں بلکہ موسم ہی بہت خراب نظر آتا ہے اور ہر طرف ایک خوف کا سما دکھائی دیتا ہے۔

جموں وکشمیر پر بھی پوری دنیا کی طرح گلوبل وارمنگ اور غیر متوقع موسمی تبدیلیوں کے مضر اثرات مرتب ہو رہے ہیں جس کے منفی اثرات یہاں کی زندگی کے مختلف شعبوں میں نظر آتے ہیں۔اسی لئے شاعر لوگوں کو اس بات سے آگاہ کرتا ہے کہ پھولوں سے جتنے بھی رنگ سمیٹ سکتے ہیں سمیٹ لیجئیے کیونکہ موسم کا کوئی بھی بھروسہ نہیں کب اس باغ میں خزاں دستک دیں جس کا بین ثبوب اپریل ۲۰۲۲ء کا مہینہ ہے جب کشمیر میں مشہور ''گل لالہ'' Tulip Garden کو اپنے مقرر مدت سے پہلے ہی سیاحوں کے لئے بند کر دیا گیا جس کی بنیادی وجہ گلوبل وارمنگ تھی جس کی وجہ سے پھول اپنی مقررہ مدت سے پہلے ہی مرجھا گئے۔غزل گو نے یہاں جس دانشورانہ انداز میں گلوبل وارمنگ کے مضر اثرات کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول کروائی اُس کی مثال ملنا بہت مشکل ہے۔اسی طرح یہاں غزل گو نے لوگوں کو اس بات کی طرف توجہ دلوائی ہے کہ باغوں میں آج صرف شدید دھوپ کا ہی تسلط نظر آتا ہے۔آخر میں رفیق رازؔ ایک تعمیری سوچ کے ساتھ لوگوں کی توجہ اس بات کی طرف مبذول کروانا چاہتے ہیں کہ یہ وقت صرف ماحولیاتی مسائل کے ماتم کرنے کا نہیں بلکہ اس اہم مسئلے پر کوئی ٹھوس اقدامات کئے جائیں۔اسی لئے وہ یہاں لوگوں کو متنبہ کرتے ہیں کہ یہ وقت ان چناروں کی ناگفتہ بہ حالت پر آنسوں بہانے کا نہیں بلکہ یہ غور کیا جائے کہ فطرت کے اس عظیم سرمائے کو کس طرح تحفظ فراہم ہو۔غرض یہی رجائی فکر اُنہیں اپنے معاصرین میں انفرادیت عطا کرتی ہے۔

جدید دور کے مادیت پرست اور صارفانہ سوچ کے حامل انسان نے اپنی بربادی کا سامان خود تیار کیا ہے۔ایک طرف بظاہر ماحولیاتی تحفظ کا رونا تو روتا ہے لیکن دوسری طرف اس کے ہاتھوں اس عظیم سرمائے کا بے تحاشہ استحصال ہو رہا ہے۔دنیا کے ترقی یافتہ مما لک میں تو ایک طرف ماحولیاتی صاف وصفائی کا راگ الاپا جارہا ہے تو دوسری طرف انہی کے ہاتھوں اس نازک فطرتی سرمائے کا استحصال کیا جارہا ہے۔انہی مما لک کی مادی اور صنعتی ترقی کی حرص نے دنیا کے انسانوں کو ہی نہیں بلکہ حیوانات، نباتات، کیڑے مکوڑے اور فطرت کی دیگر چیزوں مثلاً پانی، ہوا، مٹی وغیرہ کے وجود کو بھی نقصان پہنچایا ہے۔یہاں انسان کے دوغلے پن کی کہانی رفیق راز نے کچھ اس طرح بیان کی ہے۔

دور آلودہ جنگلوں میں رات
پیڑ ایک سر بسر ہوا شعلہ
ہر ایک ہاتھ میں شاخ شجر سناں کی طرح تھی
کسی بھی ہاتھ میں اس باغ میں گلاب نہیں تھا
شہد کی مکھی کا گیت سن نہ سکو گے
آپ کے گلدان میں گلاب ہیں باسی

یہ اشعار جدید دور کے مادی سوچ کے حامل انسان کی بشری اساس ذہنیت (Anthropocentric mentality) کی بھر پور نمائندگی کرتے ہیں۔غزل گو یہاں اس راز کو منکشف کرتا ہے کہ جدید دور میں انسان کے ہاتھ میں صرف بربادی کا سامان ہے۔جنگل جس کو صاف وصفائی اور پرسکون ماحول کے لئے پہچانہ جاتا تھا وہ بھی اب انسان کی وجہ سے آلودہ ہورہا ہے تو دوسری طرف اس انمول سرمائے کو ختم کیا جارہا ہے اسی لئے یہاں (Deforestation) کی طرف توجہ مبذول کروانے کی کوشش کی گئی ہے۔یہاں خوبصورت انداز میں شاعر نے جدید انسان کی فطرت کے تئیں رویے کو نہایت ہی فنی انداز میں پیش کیا ہے۔باغ جو یہاں پورے فطرتی سرمائے کی نمائندگی کرتا ہے لیکن اس دنیا میں کسی کو اس کے تحفظ کا خیال نہیں تھا بلکہ سب ہی اس کا استحصال کرنے پر تلے تھے اور کسی بھی شخص کو اس کے بچاؤ کی فکر دامن گیر نہ تھی۔آخر میں شاعر نے جدید انسان پر ایک خفیف سا دانشوارانہ طنز کیا ہے جس نے اپنی آسائش کے لئے فطرت کا متبادل ڈھونڈا ہے جو انسان کو وقتی سکون تو فراہم کرتا ہے لیکن اس میں وہ دائمی لطف وانبساط نہیں جو انسان کو ذہنی سکون فراہم کریں۔درحقیقت شاعر کے یہ الفاظ بلا کی معنویت رکھتے ہیں کہ شہد کی مکھی کا گیت انسان اس لئے نہیں سن سکتا کیونکہ ہمارے گلدان کا پھول ہی مرجھا گیا ہے جو شہد کی مکھی کے سریلے گیتوں کا موجب ہوتا تھا۔یہاں ان اشعار کے پس پردہ رفیق راز ؔکشمیر کے عظیم شاعر شیخ العالم کے نزدیک نظر آتے ہیں۔

''Deep Ecology' بھی ماحولیاتی تنقید کا ایک ناگزیر حصہ ہے جس میں فطرت کے عظیم سرمائے کی خودمختیاری اور اس کے آزاد وجود کی حمایت کی جاتی ہے۔اس

مکتب فکر کے پیرو کار درحقیت فطرت کو اس کی اصل شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہ اکثر فطرت کی وحشت ''Wilderness'' کے خواں ہوتے ہیں کیونکہ فطرت کا آزادانہ وجود ہی اس کے حسن اور خوبصورتی میں اضافہ کرتا ہے۔ ان اشعار میں غزل گو اُن انگریزی شاعروں کے قریب نظر آتے ہیں جنہوں نے ہمیشہ فطرت کی وحشت کو ''Celebrate'' کیا ہے جس کا ذکر یہاں رفیق رازؔ نے کچھ اس طرح کیا ہے۔

ظاہر اِرادہ اُونچی اُڑانوں کا کر دیا
طائر نے خود لگائی خس آشیاں میں آگ
وہ ندی محوِ ثناخوانیِ خالق بھی تھی
کھیت کی پیاس بجھانے پہ ہی مامور نہ تھی
اب اس ہوائے زرد کا ڈر کیا رفیق رازؔ
شبنم نے پی لیے ہیں گلِ تر کے رنگ دیکھ

مذکورہ بالا ان اشعار میں فطرت کی خودمختیاری اور آزادی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ شاعر کے نزدیک یہ کہ فطرت کو اپنی اصل شکل میں رہنے دینا چاہئے۔ یہاں طائروں نے اپنے آشیانوں میں خود آگ لگائی ہیں کیونکہ وہ کھلی فضاؤں میں سانس لینے کے متمنی نظر آتے ہیں اور دوسری طرف ایک ندی کا کام صرف کھیتوں کی سینچائی ہی نہیں بلکہ اپنے خالق کائنات کی حمد و ثنا بیان کرنا بھی ہے کیونکہ انسان ہمیشہ فطرت کو اپنے مفاد کے لئے استعمال کرنا چاہتا ہے۔ آگے چل غزل گو کر وہ قاری کی توجہ اس بات کی طرف مبذول کروانا چاہتے ہیں کہ اب ہوائے زرد کا کوئی ڈر نہیں بلکہ شبنم نے تو اس گلِ تر کے رنگ پی لئے ہے۔ غرض یہ اشعار فطرت کے آزاد جود و کی غمازی کرتے نظر آتے ہیں۔ اس نظریے کے ماننے والے فطرت کے استحصال کے خلاف صف آرا نظر آتے ہیں۔

تہذیب کو فطرت سے الگ نہیں کیا جا سکتا بلکہ یہ ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں کیونکہ ابتداء سے ہی انسان اور فطرت کا ایک گہرا تعلق رہا ہے۔ ہندوستان اور بالخصوص جموں و کشمیر میں فطرت کو ایک تہذیبی شناخت اور اہمیت حاصل ہے جس کا ایک بڑا فائدہ فطرت کا منصفانہ استعمال اور اس کا تحفظ بھی ہیں لیکن جدید دور کا انسان اپنی تہذیبی شناخت

کھو چکا ہے اسی لئے غزل گو نے قاری کی توجہ اس جانب مبذول کروانے کی کوشش کی ہے کیونکہ فطرت کا تحفظ اس کی تہذیبی اور تمدنی شناخت میں پوشیدہ نظر آتا ہے۔رفیق رازؔ اپنے اسلاف کی طرح فطرت کا تحفظ اپنی تہذیب کا تحفظ گردانتے ہیں۔یہاں غزل گو نے فطرت اور تہذیب کو ایک ساتھ کچھ اس انداز میں پیش کیا ہے۔

خواب میں دیکھا کہ چل رہی تھی عجب لو
پیڑ کے سائے میں ہم کو آنکھ لگی تھی
پروں میں نور کا موسم چھپائے ایک اک کر کے
اترتے ہیں مری چھت پر کبوتر شام ہوتے ہی
تجھ پہ کس کا پہرہ تھا اے آبشارِ اہر بل
خون سے جس دن کہانی پیاس کی لکھی گئی
وہ زعفراں وہ چشمے وہ گلزار کیا ہوئے
اُگ آئے ہیں ہزاروں مقابر زمین پر

یہاں ان اشعار میں رفیق رازؔ نے فطرت کو ایک تہذیبی تناظر میں پیش کر کے ایک نئی سمت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ان غزلیہ اشعار میں شاعر بڑی ہی فنی مہارت کے ساتھ لوگوں کی توجہ اس بات کی طرف مبذول کروانا چاہتے ہیں کہ فطرت کا تحفظ اس سرزمین کی تہذیب کا ایک حصہ ہے۔پیڑ کے سایوں میں ٹھہرنا یہاں کی تہذیب کا ایک حصہ ہے جہاں غزل کے متکلم کو نیند آتی ہے اور وہ خواب میں ایک حیرت انگیز گرم ہوا محسوس کر رہا ہے۔ان الفاظ میں مستقبل میں فطرت کے استحصال کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔۔جموں و کشمیر میں بچے گھروں میں شام کو پرندوں کا نظارہ بڑے ہی پرتپاک انداز میں کرتے ہیں۔اس لئے شام کی زردی لے کر کبوتر شام کو گھر لوٹ آتے ہیں۔زعفران کی تہذیبی اہمیت سے کون واقف نہیں جس کا نام آتے ہی جموں و کشمیر کی تہذیب و ثقافت کی خنکی کو دور سے محسوس کیا جا سکتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہاں کے چمن زاروں اور چشموں کی تہذیبی اہمیت مسلم ہیں لیکن اس کے باوجود بھی یہاں کے لوگ اس تہذیب کو دفن کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔کشمیر کی جھیلیں یہاں کی تہذیب و ثقافت سے ایک گہرا تعلق رکھتی ہیں اور ایسی جیتی

جاگتی مثالیں ہیں جن کے بغیر یہاں کی زندگی کا تصور ہی ممکن نہیں بلکہ یہاں ان اشعار کے پس پردہ ماحولیاتی مسائل جلوہ گر نظر آتے ہیں۔

رفیق رازؔ جموں و کشمیر کی جدید اُردو غزل کا وہ نام ہیں جنہوں نے ماحولیاتی مسائل کا رونا نہیں رویا بلکہ اس کے تحفظ اور اس مسئلے کے سد باب اور تدارک تک پہنچنے کی ترغیب بھی دی جو ایک عمدہ شاعری کی پہچان ہے کیونکہ انہیں اس بات کا علم تھا کہ شاعری ہی وہ مئوثر جگہ ہیں جس میں فطرت کے عظیم سرمائے کے تحفظ کی صلاحیت موجود ہیں جس کے حوالے سے مشہور دانشور جاتھن بیٹس کچھ یوں رقمطراز ہیں۔

"Poetry is the place where we save the earth" (4)

یہ الفاظ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شاعری صرف گل وبلبل کی داستان ہی بیان نہیں کرتی بلکہ فطرت کے عظیم سرمائے کو تحفظ بھی فراہم کرتی ہے جس کا احاطہ شاعر کچھ اس طرح اپنی غزلوں میں کرتے ہیں۔

مرے ہی اشک سے یہ معجزہ نہیں ہوگا
میں کیسے خشک زمیں پر اکیلے گھاس لکھوں
ایک فلک اور ہی سر پر تو بنا سکتے ہی
کرۂ ارض کو بہتر تو بنا سکتے ہیں
مت سوچ موسموں نے لگائی یہ کس طرح
کس آگ میں نہائے ہوئے ہیں چنار دیکھ۔
پرندے پھر سے بہت چہچہانے لگ گئے ہیں
یہ شب گزرنے میں لیکن زمانے لگ گئے ہیں

یہ اشعار اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ شاعری کے ذریعہ فطرت کے انمول سرمائے کا تحفظ کیا جا سکتا ہے کیونکہ شاعری صرف ماورائی کہانیوں کی روداد ہی نہیں سناتی بلکہ اس کے اندر اور بھی مسائل کے حل کا راز مضمر ہوتا ہے۔ ان اشعار کے پس پرہ ایک ایسی فکر نمایاں ہے جس کی وجہ سے رفیق رازؔ مغربی مفکروں اور ادیبوں کے قریب نظر آتے ہیں۔ وہ کسی بھی قیمت پر فطرت کے اس عظیم سرمائے کو استحصال سے محفوظ رکھنا چاہتے ہیں۔

یہاں شاعر اپنے آپ کو ہی نہیں بلکہ پوری دنیا کی توجہ اس بات کی طرف مبذول کروانے کی کوشش کرتے ہیں کہ صرف ادباء کی ہی کاوشوں سے فطرت کا تحفظ ممکن نہیں بلکہ اس میں ہر کسی فرد کو اپنا رول ادا کرنا ہوگا۔ غزل گو آگے چل کر لوگوں کو اس دنیا کو بہتر بنانے کی تلقین کرتے ہیں کہ انسان اگر چاہے تو وہ ایک نیا آسماں اور ایک بہتر زمین بھی تعمیر کر سکتا ہے۔ موسمی تبدیلی پوری دنیا کو متاثر کر رہی ہے جس کے منفی اثرات ہمارے ماحول اور فطرت پر بھی ثبت ہو رہے ہیں جس کی مثال جموں و کشمیر کے حالیہ موسمی تبدیلی سے لگایا جا سکتا ہے لیکن رفیق رازؔ یہاں ان موسمی تبدیلیوں کی تباہیوں کا رونا نہیں روتے ہیں بلکہ وہ اس کے حل کی طرف مفکرانہ انداز میں سوچنے پر مجبور کرتے ہیں تاکہ اس سنگین مسئلے کے تدارک تک پہنچا جا سکیں۔ رفیق رازؔ ایک رجائیت پسند شاعر ہے انہوں نے اپنی شاعری میں ایک بہتر مستقبل کی خواہش ظاہر کی ہیں کیونکہ کہا جاتا ہے ہیں دنیا اُمیدوں پر قائم ہیں اسی لئے وہ مستقبل میں پھر سے پرندوں کی مسحور کن آوازوں میں محو ہونے کے خواب دیکھتے نظر آتے ہیں۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ رفیق راز کی شاعری بالخصوص غزلیہ شاعری کو جب ہم ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کی شاعری میں ماحولیاتی مسائل کے متنوع پہلو ایک تعمیری سوچ کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ انہوں نے اپنی غزلیہ شاعری میں صرف فطرت کو ایک محتاج شے ہی تصور ہی نہیں کیا بلکہ وہ فطرت کی خود مختیاری اور آزادانہ وجود کی حمایت کے ساتھ ہی ساتھ اس کی وحشت کو بھی Celebrate کرتے نظر آتے ہیں۔ اُنہیں کبھی آبشاروں کا بلندیوں سے گرنے کی صدا خوش کرتی ہے تو کبھی موسمی تبدیلیوں سے سہمی ہوئے طائر مغموم کرتے ہیں۔ رفیق رازؔ نے جموں و کشمیر کے دلکش قدرتی مناظر کے صرف زمزمے ہی نہیں گائے بلکہ اس خطے کے حساس ماحولیاتی مسائل کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کروائی ہے۔ مزید برآں اُنہوں نے ماحول اور فطرت کو ایک تہذیبی تناظر میں پیش کیا ہے کیونکہ قدرت کا یہ عظیم سرمایہ جموں و کشمیر کی تہذیب کا ایک ناگزیر حصہ ہے اسی لئے وہ فطرت کے اس انمول سرمائے کے تحفظ کو اس خطے کی تہذیب کے تحفظ سے تعبیر کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں انہوں نے یہاں

Deep Ecology کی بھی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں۔غرض رفیق رازؔ اپنی غزلیہ شاعری کے ذریعے انسانیت کے اذہان کو جدید دور میں ماحولیاتی مسائل کے سدباب کی طرف گامزن کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

حوالہ جات:

1. mishra sandeep kumar(2016).Ecocreiticism:a study of environmental issues in literature. brics journal of educational research ,6(4) 168...

2۔عتیق اللہ، بین العلومی تنقید، ایچ ایس آف سیٹ پرنٹرس نئی دہلی، 2019 ، ص۔155

3۔عتیق اللہ، بین العلومی تنقید، ایچ ایس آف سیٹ پرنٹرس نئی دہلی، 2019،ص۔155

4.Bates,j.(2000).The Song of the earth.I ondon, Picador,P-283

☆☆☆

Dr Gulzar Ahmed Sohil
Department Of Urdu
University of Jammu(180006) ,jammu and kashmir
Phone No:9149802118
Email:Gulzarahmed.urdu@jammuuniversity.ac.in

ریاض احمد کمہار

اردو غزل کا معمارِ اول اور تاریخ ساز شخصیت

تلخیص : ولی دکنی اردو غزل کے وہ عظیم معمار اور امام ہیں جنہوں نے اپنے وسیع مشاہدات اور فنی ندرت سے اردو شاعری کو ایک نیا رنگ و آہنگ عطا کیا۔ ان کا کلام حسنِ بیان، لطافتِ احساس اور موسیقیت کا شاہکار ہے، جس میں متاخرین شعراء (میر سے اقبال تک) کے رنگوں کی جھلک پیشگی نظر آتی ہے۔ ولی محض ایک شاعر نہیں بلکہ ایک لسانی و تہذیبی انقلاب کے نقیب تھے، جنہوں نے دکنی، فارسی اور برج بھاشا کے امتزاج سے " گنگا جمنی" شعریات کی بنیاد رکھی۔ انہوں نے ثابت کیا کہ اردو زبان حسن و عشق اور تصوف جیسے گہرے مضامین ادا کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ ان کی قائم کردہ شعری بنیادوں پر ہی اردو ادب کی عظیم عمارت استوار ہوئی، جو آج بھی نسلِ نو کے لیے مشعلِ راہ ہے۔

کلیدی الفاظ : امامِ غزل، مرصع سازی، تہذیبی انقلاب، خشتِ اول، گنگا جمنی شعریات

اردو ادب کی پوری تاریخ میں ولی دکنی کی شخصیت ایک ایسے روشن مینار کی مانند ہے جس سے اٹھنے والی شعاعوں نے لسانی اندھیروں کو ختم کر کے ایک نئی صبح کی بنیاد رکھی۔ اردو غزل کے قافلہ سالاروں میں انہیں نہ صرف 'معمارِ اول' تسلیم کیا جاتا ہے بلکہ 'عالمِ ایجاد' میں وہ ایک ایسی صاحبِ ایجاد ہستی ہیں جن کے بغیر اردو شاعری کا تصور ادھورا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان کی تاریخی اور فنی اہمیت کو نہایت بلیغ پیرائے میں ان الفاظ میں بیان کیا ہے، جو ولی کی ہمہ گیریت پر مہرِ تصدیق ثبت کرتے ہیں:

> ''ولی آئندہ دو سو سال کے نظامِ شمسی کا وہ سورج ہے جس کے دائرہ کش میں اردو شاعری کے مختلف سیارے گردش کرتے ہیں''۔
>
> (تاریخ ادب اردو، جمیل جالبی، جلد اول)

اردو غزل کی وہ عظیم الشان عمارت جس پر آج ہمیں فخر ہے، اس کی خشتِ اول کے بنیاد گزار ولی ہی ہیں۔ انہوں نے مختلف لسانی مواد کی ایسی آمیزش کی اور زبان کو اس طرح علمی و ادبی چھلنی سے گزار کر صاف کیا کہ اس نوخیز عمارت کو ایک پائیدار استحکام عطا کر دیا۔ ولی کی حیثیت اردو شاعری کی تاریخ میں ایک ایسے 'مضبوط اور کلیدی پُل' کی سی ہے جس نے قدیم دکنی روایات کو شمالی ہند کے ابھرتے ہوئے شعری مزاج سے ہم آہنگ کر دیا۔ انہوں نے غزل کو ایک معیاری اور شستہ لب و لہجہ عطا کیا، اسے بلند پایہ متصوفانہ افکار سے آراستہ کیا، ایک منفرد اور دلکش شعری آہنگ تخلیق کیا، اور فارسی و دکنی تراکیب کے حسن سے اردو کے دامن کو بھر دیا۔ ولی نے دکنی اردو کی مانوس آوازوں کو شمالی ہند کے اہل دل کی دھڑکنوں میں تبدیل کر دیا اور وہاں کی ادبی محفلوں کو ایک نئی حدت اور گرم جوشی سے روشناس کرایا۔ محمد حسین آزاد نے اس تاریخی حقیقت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''اردو غزل نے ولی کے آغوش میں پرورش پائی اور اسی کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز کیا''۔ (آبِ حیات، محمد حسین آزاد)

ولی دکنی نے اردو غزل میں جہاں روایت کی مکمل پاسداری کی، وہیں 'تجدیدیت' کی ایسی طاقتور صدا بلند کی جس نے سب کے کانوں کو 'فردوسِ گوش' کی لذت سے لبریز کر دیا۔ ان کا شاعرانہ اسلوب اس قدر سحر انگیز اور دلکش تھا کہ عام و خاص کی نظریں یکدم ان کے کلام کی اسیر ہوگئیں۔ ولی کی آواز چمنِ اردو میں ایک ایسے دبستان کی مانند گونجی جس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ "بلبلیں سن کر میرے نالے غزل خواں ہوگئیں"۔ شمالی ہند کے شعری حلقوں میں ان کی آمد نے ایک ایسا سماں باندھ دیا کہ ہزاروں پروانے اس شمعِ محفل کے گرد دیوانہ وار جمع ہو گئے۔ وہ خود تو ایک مسافر کی طرح اس راہ پر تنہا چلے تھے مگر ان کا فن اپنے پیچھے ایک ایسا کارواں بناتا گیا جس نے اردو شاعری کی تقدیر اور جغرافیہ دونوں بدل کر رکھ دیے۔ انہوں نے اپنی پیاس اور سچی تڑپ سے شعری بادیہ پیمائی کی اور "دیتے ہیں ظرفِ بادہ قدح خوار دیکھ کر" کے مصداق اپنی فنی تشنگی سے دوسروں کے علم کے چراغ روشن کیے۔ ان کے نقشِ قدم بعد میں آنے والے تمام عظیم شعراء کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوئے، اسی بنا پر انہیں بلا مبالغہ 'اردو غزل کا بابائے آدم' پکارا جاتا ہے۔

اردو شاعری کا سرمایہ ولی سے پہلے بھی دکن اور شمالی ہند میں بکھرا ہوا موجود تھا، اور متعدد شعراء غزل کی روایت کو اپنے اپنے طور پر آگے بڑھا رہے تھے، لیکن زبان و بیان کی وہ ندرت، خیال آفرینی اور فنی پختگی جو ولی کے ہاں ملتی ہے، وہ سابقہ ادوار میں ناپید نظر آتی ہے۔ انہوں نے مقامی بولیوں کے ساتھ عربی و فارسی الفاظ کی ایسی نفیس پیوند کاری کی کہ اردو ادب مرصع سازی کا ایک بہترین آئینہ بن گیا۔ انہوں نے رنگین اور لطیف خیالات کو تخیل کی تپتی ہوئی بھٹی میں ڈھال کر انسانی روح کے متلاطم جذبات کو دلوں کی دھڑکنوں کا ساز و سامان بنا دیا۔ یہ ولی کا کمال تھا کہ انہوں نے غزل کو محض عاشقانہ قصہ گوئی کے خول سے نکال کر ایک ایسا آفاقی رنگ عطا کیا جس میں حسنِ فطرت، جمالِ انسانی اور رموزِ کائنات سبھی جلوہ گر تھے۔ محمد حسین آزاد اس غیر معمولی عوامی و ادبی مقبولیت کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں:

> ''اشتیاق نے ادب کے ہاتھوں لے لیا، قدردانی نے غور کی آنکھوں سے دیکھا، لذت نے زبان سے پڑھا اور گیت موقوف ہو گئے۔ قوال معرفت کی مجلسوں میں انہیں کی غزلیں گانے لگے، اربابِ نشاط یاروں کو سنانے لگے۔ جو طبیعت موزوں رکھتے تھے، انہیں دیوان بنانے کا شوق ہوا''۔
>
> (آبِ حیات، محمد حسین آزاد)

ولی وہ پہلا فروزاں چراغ ہیں جس کی ضیا سے اردو غزل نے اپنی آزادانہ اور مستحکم شناخت قائم کی۔ ان کی غزل گوئی نے قلبی سادگی کو لفظوں کا وقار بخشا اور اردو کے ذوقِ سخن کو ایک متعین اور روشن شاہراہ عطا کی۔ اگرچہ ولی کی جائے پیدائش، جائے سکونت اور جائے وفات کے حوالے سے تذکرہ نگاروں کے ہاں مختلف آراء اور اختلافات موجود رہے ہیں، تاہم اس بات پر تمام اہلِ علم کا اتفاق ہے کہ ان کی زندگی دکن، اورنگ آباد، گجرات اور شمالی ہند کے مختلف تہذیبی مراکز سے گزرتی ہوئی ایک ہمہ گیر تجربے کی صورت اختیار کر گئی تھی۔ ان کا یہ تاریخی سفر محض ایک جغرافیائی مقام سے دوسرے مقام تک کی ہجرت نہ تھی بلکہ یہ اردو شاعری کے مقدر کو سنوارنے کا ایک عظیم الشان قافلہ تھا۔ دکن کی وہ تنگ و تاریک گلیاں جہاں ان کی غزل نے اپنی پہلی سانس لی تھی، وہ پیچھے رہ گئیں اور اورنگ آباد کی فضاؤں نے

ان کے الفاظ کو کائناتی وسعتیں عطا کیں۔ جب ولی دکنی کی زندگی کا رختِ سفر گجرات سے ہوتا ہوا شمالی ہند تک پہنچا، تو یہ اردو زبان کی خوش قسمتی تھی جس نے اسے گلیوں سے نکال کر درباروں اور دلوں کی زینت بنا دیا۔ ولی کی زندگی تغیر و تبدل کا ایک مسلسل مظہر تھی، وہ "رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے" کے مصداق ہمیشہ رواں دواں رہے اور ان کی یہی روانی اردو شاعری کے حق میں ایک لافانی انقلاب ثابت ہوئی۔ اس سفر کے دوران ولی نے بدلتے ہوئے سیاسی اور سماجی حالات پر گہری نظر رکھی اور اپنے کلام میں انسانی ہستی کے اس کاروانِ تیز گام کی تصویر کشی کی جس میں قوموں کے عروج و زوال کی داستانیں پنہاں ہیں۔

مغل شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر کی فتحِ دکن کے بعد جب سیاسی اور سماجی رابطوں کی فصیلیں ٹوٹیں، تو ولی کی آمد نے شمالی ہند کے ادبی افق کو بحرِ بیکراں جیسی وسعتیں فراہم کر دیں۔ ولی کا دہلی میں ورود اردو ادب کا وہ اہم ترین موڑ ہے جسے تاریخ میں 'نقطہ عطف' (Turning Point) کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ قائم چاند پوری کے مطابق:

> ''ولی نے اورنگ آباد میں ایک مدت تک قیام کیا ہوگا۔ ۱۱۱۲ھ میں اپنے محبوب دوست سید ابوالعالی کے ساتھ وہ دہلی آ گئے''۔
>
> (مخزنِ نکات، قائم چاند پوری)

ولی کے اپنے اقوال اور معتبر تذکرہ نگاروں کی شہادتوں سے یہ ثابت ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کے جلیل القدر صوفی بزرگ شاہ سعد اللہ گلشن سے تلمذ حاصل کیا اور ان کی صحبت سے فیض پایا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب فارسی کا سیاسی اور ادبی غلبہ بتدریج کم ہو رہا تھا اور ریختہ (اردو) ایک عوامی رابطے کی زبان کے طور پر اپنی جڑیں مضبوط کر رہی تھی۔ شاہ سعد اللہ گلشن نے ولی کو وہ مشورہ دیا جس نے اردو کی پوری تاریخ کا رخ موڑ دیا۔ انہوں نے ولی کو مشورہ دیا کہ فارسی کے وہ مضامین جو ابت تکرار کا شکار ہو کر اپنی کشش کھو چکے ہیں، انہیں اپنی زبان (ریختہ) کے سانچے میں ڈھالیں تا کہ عام لوگ ان سے اثر قبول کر سکیں۔ یہ مشورہ اردو زبان کے لیے ایک نئی زندگی کا مژدہ ثابت ہوا۔ ولی نے فارسی کے ان ثقیل اور

دقیق مضامین کو، جو صرف خواص تک محدود تھے، ریختہ کے قالب میں ڈھال کر ایک ایسی نئی زندگی عطا کی کہ وہ ہر خاص و عام کے دل کی آواز بن گئے۔ اس عمل نے فارسی کی ثقالت کے مقابلے میں اردو کی سادگی، روانی اور مقامی چاشنی کو وہ فوقیت دلائی کہ دہلی کا شعری مزاج ہی بدل گیا۔ میر آبرو، قائم اور اس عہد کے دیگر اساتذہ نے ولی کی شعری عظمت کو جی جان سے تسلیم کیا اور ان کے وضع کردہ نئے ابعاد اور شعریات کو اپنی شاعری کا محور بنایا۔ بقولِ ولی:

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے باغِ سخن

ولی کی غزل گوئی کے موضوعات کا دائرہ بھی نہایت وسیع، ہمہ گیر اور متنوع ہے۔ انسانی زندگی میں آنے والے تمام مد و جزر، قلبی واردات، عشق و محبت کی تڑپ اور تصوف کے پیچیدہ رموز ان کے کلام میں ایک خوبصورت لڑی کی طرح پروئے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ انہوں نے مختلف لسانی اثرات اور اصناف کے اشتراک سے ایک ایسا شعری ڈھانچہ تیار کیا کہ صدیوں کی گرد اور زمانے کی گردش کے باوجود اس کے پیوند میں کوئی جنبش نہیں آئی۔ محمد حسین آزاد رقمطراز ہیں:

''ایسے وقت میں کہ ہماری زبان زورِ بیان میں ایک طفلِ نو رفتار تھی جو انگلی کے سہارے سے بڑھی، اردو زبان اس وقت سوائے ہندی دوہروں اور بھاشا کے مضامین کے اور کسی قابل نہ تھی۔ انہوں نے اس میں فارسی ترکیبیں اور فارسی مضامین داخل کیے۔ ان کی انشا پردازی کی دلیل اس سے زیادہ کیا ہوگی کہ ایک زبان کا دوسری زبان سے ایسا جوڑ لگایا کہ آج تک زمانے نے کئی پلٹے کھائے مگر پیوند میں جنبش نہیں آئی''۔

(آبِ حیات، محمد حسین آزاد)

ولی دکنی نے اپنے وسیع مطالعے، مشاہدے اور زندگی کے تلخ و شیریں تجربات کی بنیاد پر ایسی شاعری کی بنیاد رکھی جس میں وسعت بھی تھی اور ندرت بھی۔ ان کا کلام اپنے عہد کی شاعری سے رنگ و آہنگ اور موضوعات و مضامین کے اعتبار سے بالکل منفرد تھا۔

یہی وجہ ہے کہ ولی کو اردو زبان کی شاعری بالخصوص غزل کا امام ہونے کا وہ تاریخی شرف حاصل ہے جس کا کوئی دوسرا ثانی نہیں۔ امداد اثر اس حوالے سے لکھتے ہیں:

''غزل گوئی کے اعتبار سے ولی اول درجے کے شاعر تھے۔ وہ غزل کے تقاضوں سے پوری طرح آگاہ تھے، اسی لیے ان کا کلام پرتاثیر ہے۔ ولی کے کلام میں درد، سودا، میر، مصحفی، ذوق، غالب اور اقبال تک کے رنگوں کی جھلک ملتی ہے، جس سے ان کے قوی الدماغ ہونے کا ثبوت ملتا ہے''۔ (کاشف الحقائق، امداد اثر)

ولی کے کلام کا حسن کسی ایک پہلو تک محدود نہیں بلکہ ان کے ہاں حسنِ بیان، لطافتِ احساس، نازک خیالی، غنائیت اور موسیقیت کے تمام محاسن یکجا ہو گئے ہیں۔ ان کے اشعار میں ایک مسلسل روانی اور والہانہ کیفیت ہے جو قاری کو اپنے سحر میں جکڑ لیتی ہے۔ ان کے کلام میں موجود صفائی، چستی اور سلاست اردو شاعری کا وہ ابدی سرمایہ ہے جو آج بھی اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ موجود ہے۔

حاصلِ کلام یہ ہے کہ ولی دکنی محض ایک انفرادی شاعر کا نام نہیں بلکہ اردو کے اس ہمہ گیر تہذیبی ولسانی انقلاب کا دوسرا نام ہے جس نے برصغیر کی شعری کائنات کو ایک نئی سمت عطا کی۔ انہوں نے اپنی جادو بیانی سے ثابت کر دیا کہ اردو زبان حسن وعشق کے نازک جذبات سے لے کر تصوف کے گہرے فکری مسائل تک ہر موضوع کو سمیٹنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ ولی کی اہمیت اس لیے بھی دوچند ہے کہ انہوں نے لسانی تعصّبات سے بالاتر ہو کر دکنی، فارسی اور برج بھاشا کے خوبصورت امتزاج سے ایک ایسی " گنگا جمنی" شعریات کی بنیاد رکھی جو آج بھی اردو غزل کا امتیاز ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ ان کے اسی منفرد اور لافانی طرز پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اردو شاعری میں ولی ایک منفرد طرز کے مالک ہیں۔ ان کے کلام میں خاص قسم کی فکری توانائی اور طرزِ ادا میں ایک عجیب وغریب دلکشی موجود ہے جو قاری کے دل پر گہرا اثر ڈالتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ولی کی شاعری اردو غزل کی روایت میں ایک نمایاں مقام رکھتی ہے''۔

(ولی سے اقبال تک، ڈاکٹر سید عبداللہ)

بالآخر یہ کہنا بجا ہوگا کہ اردو غزل کی تاریخ میں ولی کا وجود ایک ایسی بنیاد کی مانند ہے جس پر فکر وفن کی عظیم عمارتیں استوار ہوئیں۔ ان کی شاعری نے آنے والی نسلوں کے لیے وہ شاہراہ متعین کی جس پر چل کر میر، غالب اور اقبال جیسے عظیم فنکاروں نے اردو کے نام کو آفاقیت عطا کی۔ ولی کی عظمت کا سورج آج بھی اردو ادب کے افق پر پوری آب وتاب کے ساتھ چمک رہا ہے اور ان کا کلام ہمیشہ اہل ذوق کے لیے مشعلِ راہ رہے گا۔

☆☆☆

Dr. Riyaz Ahmad Kumar
Department of Urdu, University of Kashmir
Mobile:60068 55004

طاہر حسین

مابعد جدید تنقیدی رویے اور ان کی کچھ اہم ترجیحات

تلخیص : یہ مقالہ اردو تنقید کے ارتقائی سفر میں مابعد جدیدیت کے ظہور، اس کے بنیادی رویوں اور کلیدی ترجیحات کا ایک علمی احاطہ پیش کرتا ہے۔ مصنف کے مطابق اردو میں 1980ء کے آس پاس شروع ہونے والا یہ عہد کسی ایک جامد نظریے کا نام نہیں، بلکہ یہ مختلف فکری بصیرتوں اور ثقافتی صورتِ حال کا مجموعہ ہے۔ مقالے میں واضح کیا گیا ہے کہ مابعد جدید تنقید نے تخلیق کار کو خارجی ہدایت ناموں سے آزادی دلا کر اس کی داخلی آئیڈیولوجی کو اہمیت دی ہے۔ مقالہ نگار نے معنی کی تکثیریت، ساختیات و پس ساختیات کے لسانی مباحث، اور قاری کو ادبی ڈسکورس کے مرکز میں لانے جیسے اہم نکات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ نیز، یہ مقالہ مابعد جدید تنقید کی بین العلومی جہت اور مہابیانیوں کے بجائے مقامی و منی بیانیوں (Small Narratives) کی ترجیح کو اجاگر کرتا ہے، جو دلت، تانیثی اور نوآبادیاتی مطالعہ کے ذریعے سماج کے پسماندہ طبقات کی آواز بن کر سامنے آتی ہے۔

کلیدی الفاظ : مابعد جدیدیت، معنی کی تکثیریت، قاری اساس تنقید، پس ساختیات، بین العلومی مطالعہ۔

شعر و ادب بنیادی طور پر ایک فن ہے جو انسان کی تخلیقی قوّتوں کے مظاہر میں سے ایک اہم مظہر ہے۔ یہ ایک پیچیدہ اور فنکارانہ عمل ہوتا ہے جس میں تخلیق کار کی قوّتِ متخیّلہ کے ساتھ ساتھ اس کی فکری و فنی بصیرتوں کا اظہار ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ادبی تخلیقات کو سمجھنے اور سمجھانے کا عمل بھی قاری سے ایک خاص قسم کی ذہنی ریاضت کا تقاضا کرتا ہے۔ ادب کی افہام و تفہیم کا عمل ادبی تنقید کہلاتا ہے۔ ادبی تنقید شعر و ادب سے متعلق گفتگو کا

نام ہے جس کے دائرہ کار میں شعر و ادب کی تعریف ،اس کی توضیح وتشریح ،افہام و تفہیم، جانچ پرکھ، تحسین وتنقیص اور تعیّنِ قدر وغیرہ شامل ہے۔تنقید کا یہ پورا عمل تحلیل اور تجزیے پر مبنی ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس میں غیر جانبداری اور توازن قائم ہوتا ہے۔اس سے نہ صرف یہ کہ تخلیقی عمل کی سمت متعین ہوتی ہے بلکہ ادبی تخلیقات کو ان کا صحیح مقام ومرتبہ بھی حاصل ہوتا ہے۔گویا تخلیق اور تنقید کا آپس میں بڑا گہرا رشتہ ہوتا ہے۔تنقید کے بغیر تخلیقی عمل بے راہ روی کا شکار ہو کر اپنی اہمیت ومعنویت کھو دیتا ہے۔اسی طرح تنقید کا سارا عمل تخلیق پر منحصر ہوتا ہے جس کے بغیر کوئی تنقیدی سرگرمی وجود میں نہیں آسکتی ہے۔

فنونِ لطیفہ اور بالخصوص شعر و ادب کی تاریخ اتنی ہی پرانی ہے جتنی کہ انسانی تہذیب وتمدّن کی تاریخ ہے۔انسان نے جب سے تہذیب وتمدن کی بنیاد ڈالی ہے تب سے ہی اس عمارت کی بنیاد میں فنون لطیفہ اور ادب کو ایک بنیادی رکن کی حیثیت حاصل ہے ۔اسی لئے شعر وادب کی روایت اور اس کا سلسلہ دنیا کی بیشتر زبانوں میں پایا جاتا ہے ۔جب ہم عالمی ادبیات کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں یونان، روم، عرب اور ہندوستان میں بہت قدیم ادبی روایات اور تخلیقات نظر آتی ہیں۔اتنا ہی نہیں بلکہ ان ادبی تخلیقات کے اندر ایک تنقیدی شعور کی لہر بھی زیریں سطح پر محسوس ہوتی ہے۔تنقید کے اسی زیریں شعور نے پھر بعد میں دھیرے دھیرے باقاعدہ ایک ضابطۂ علم اور فن کی شکل اختیار کر لی۔چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ زمانہ قدیم سے ہی تنقید کے کچھ نہ کچھ اصول وضوابط اور پیمانے رائج رہے ہیں جن کی روشنی میں ادبی کارواں نے آگے کا سفر طے کیا ہے۔

اردو میں فنِ تنقید کا باقاعدہ آغاز الطاف حسین حالی کی کتاب ''مقدمۂ شعر و شاعری'' سے ہوا جو ۱۸۹۳ء میں منظر عام پر آئی۔اسی لئے انہیں اردو تنقید کا بانی اور ان کی کتاب کو اردو تنقید کا پہلا منشور قرار دیا گیا ہے۔اس سے قبل اردو تنقید کے کچھ ابتدائی نقوش مختلف شعری تخلیقات اور تذکروں میں بھی نظر آتے ہیں لیکن وہ تنقید کے اولین اور بکھرے ہوئے نقوش ہیں۔الطاف حسین حالی اور ان کے ہم عصروں مثلاً علامہ شبلی نعمانی اور مولانا امداد امام اثر وغیرہ نے اسے ایک باقاعدہ فن کی شکل دی۔اس کے بعد اردو تنقید علی گڑھ تحریک، رومانی تنقید، ترقی پسند تنقید، تاثراتی تنقید، نفسیاتی تنقید، جمالیاتی تنقید، ہیئتی تنقید

،نئی تنقید، جدیدیت سے ہوتے ہوئے مابعد جدید تنقید تک کا سفر طے کرچکی ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اس پورے ارتقائی سفر کے ہر پڑاو پر تنقید کی اپنی اپنی دلچسپیاں اور ترجیحات رہی ہیں جن کے تناظر میں اس زمانے کی ادبی تخلیقات کی جانچ پرکھ اور قدر شناسی کا عمل طے پایا ہے۔

اردو میں تقریباً ۱۹۸۰ء کے آس پاس سے مابعد جدیدیت کا آغاز ہوا ہے اور اس وقت سے لے کر تا حال کے عہد کو مابعد جدید عہد کہا جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت بنیادی طور پر کسی ایک نظریہ یا تھیوری کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک عہد ہے اور اس عہد کی ادبی، تہذیبی اور ثقافتی صورتِ حال سے عبارت ہے جس میں مختلف النوع قسم کی ادبی تھیوریز منظرِ عام پر آئیں جنہوں نے شعر و ادب کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور سمجھنے کی پرزور وکالت کی۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے سب سے بڑے اور پہلے نقاد گوپی چند نارنگ ہیں۔ وہ اس بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''اس بارے میں پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ایک ضابطہ بند نظریے کا نام نہیں، بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے مختلف بصیرتوں اور ذہنی رویوں کا جن سب کی تہ میں بنیادی بات تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہرے یا اندرونی اور بیرونی دی ہوئی لیک یا ہدایت ناموں کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے نئی ثقافتی اور تاریخی صورتِ حال سے پیدا ہوئے ہیں اور نئے فلسفیانہ قضایا پر بھی مبنی ہیں، گویا مابعد جدیدیت ایک نئی صورت حال بھی ہے، یعنی جدیدیت کے بعد کے دور کو مابعد جدید کہا جاتا ہے لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے جو ادبی بھی ہے اور آئیڈیولوجیکل بھی'' ۔[1]

اور ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں کہ:

> ''مابعد جدیدیت کی اصطلاح اپنے لغوی معنوں میں ان ادبی رویّوں کو نشان زد کرتی ہے جو زمانی اعتبار سے جدیدیت کے بعد کے رویّے ہیں'' ۔[2]

آیئے اب دیکھتے ہیں کہ وہ کون سے ادبی اور ذہنی رویے ہیں جو جدیدیت کے بعد منظر عام پر آئے اور جنہیں مابعد جدیدیت نشان زد کرتی ہے۔ جب ہم ۱۹۸۰ء کے بعد کے تنقیدی منظر نامے پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں ساختیاتی تنقید ، پس ساختیاتی تنقید، قاری اساس تنقید ، بین المتنی تنقید، تانیثی تنقید، اکتشافی تنقید، امتزاجی تنقید، نئی تاریخیت ، ماحولیاتی تنقید، اور نو آبادیاتی تنقید وغیرہ جیسے اہم اور فکر انگیز تنقیدی نظریات نظر آجاتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نظریات تو عالمی سطح کے ہیں جو تمام ادبیات عالم میں مشترک ہیں اور اردو میں بھی بالواسطہ طور پر رائج ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ ایسے بھی ہیں (اکتشافی تنقید از حامدی کاشمیری اور امتزاجی تنقید از وزیر آغا) جو خاص اردو مفکرین اور دانشوران کی ذہنی کارکردگیوں کا نتیجہ ہیں۔ یہ دراصل کسی زبان اور اس کی ادبیات کی ذہنی کشادگی اور وسیع المشربی کی دلیل ہوتی ہے کہ وہ ہم عصر فکر اور دوسری زبانوں کے ادبیات سے کسبِ فیض کر کے اپنے دامن کی توسیع کرتی ہے۔

مابعد جدید تنقیدی رویوں پر الگ الگ تفصیلی یا اجمالی گفتگو کرنے کے بجائے سر دست صرف ان بنیادی مقدمات کا ذکر کرنا مقصود ہے جو ان تمام رویوں میں مشترکہ عنصر کی حیثیت رکھتے ہیں یا دوسرے لفظوں میں وہ مباحث جو کسی ادبی متن کے مطالعے کے وقت ایک مابعد جدید نقاد ترجیحی بنیادوں پر تلاش کرتا ہے۔

مابعد جدید تنقید کی سب سے بنیادی اور اوّلین ترجیح تخلیقی آزادی ہے۔ یہ تنقید تخلیق کار کو ہر طرح کے خارجی جبر، ہدایت ناموں اور منشوروں سے آزادی دلاتی ہے۔ یہ نہ تو کسی تحریکی منشور کی ترجمانی کرتی ہے اور نہ ہی ادب کا کوئی ایک منصب طے کرتی ہے۔ یہ تخلیق کار پر کوئی خارجی آئیڈیولوجی تھوپنے کے بجائے اس کی اپنی ذاتی اور داخلی آئیڈیولوجی کو برحق سمجھتی ہے۔ داخلی آئیڈیولوجی سے مراد یہ ہے کہ ہر تخلیق کار حیات و کائنات اور اس کے مختلف مظاہر کے تئیں اپنا ایک نقطۂ نظر اور ایک رائے رکھتا ہے جس کے اظہار کی پوری آزادی اسے حاصل ہونی چاہیے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس سے قبل علی گڑھ تحریک، انجمنِ پنجاب اور ترقی پسند تحریک نے شاعروں اور ادیبوں کے لئے ہدایت نامے جاری کیے تھے اور ادب کا ایک خاص منصب طے کیا تھا۔ اسی طرح جدیدیت نے سیاسی و

سماجی وابستگی سے انکار کر کے ایک ذہنی وفکری خلا پیدا کر دیا تھا۔خارجی دنیا اور اس کی حقیقتوں سے انحراف اور داخلیت پر حد درجہ زور کی وجہ سے شاعر وادیب ایک نئے حصار میں قید ہو گئے تھے جنہیں بقول غالب'' کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لئے'' کا شدید احساس ہو رہا تھا۔مابعد جدیدیت نے یہ سارے حصار توڑ کر شاعروں اور ادیبوں کو کھلی فضا میں سانس لینے کا موقع فراہم کیا۔

مابعد جدید تنقید میں دوسری بنیادی ترجیح معنی کی تکثیریت کو حاصل ہے۔اس میں ادبی متون کے کوئی ایک حتمی اور قطعی معنی قائم کرنے کے بجائے معنوی جہات و ابعاد کو کھولنے پر زور دیا گیا ہے۔اس تنقید کی رو سے متن کے معنی متعیّن کرنا متن کو محدود کرنے کے مترادف ہے۔یہ تنقید معنی خیزی اور معنی آفرینی کی قائل ہے اسی لئے اس میں قرأت کو تنقید کا استعارہ قرار دیا گیا ہے کہ ہر قرأت ایک نئے معنی کی راہ ہموار کرتی ہے اور کسی نہ کسی نئی سچائی تک لے جاتی ہے۔کسی متن سے تکثیری معنی کیسے برآمد کیے جائیں اس کے لئے ما بعد جدید تنقید کئی حربے اختیار کرتی ہے۔کبھی متن سے اس کے مصنف کو الگ کر کے اس کی موت کا اعلان کرتی ہے تا کہ کسی متن کو اس کے مصنف کی ذات سے جوڑ کر اس کو محدود نہ کیا جائے۔کبھی یہ تنقید معنی کو ردتشکیل کے عمل سے گزار کر نئے معنی کی تلاش کرتی ہے تو کبھی متن کو سیاسی ،سماجی ،تہذیبی اور ثقافتی حوالوں کے ساتھ جوڑ کر اس کی بنت میں شامل ان عناصر کی سراغ رسانی کرتی ہے جن سے ایک کے بجائے کئی معنی قائم ہو سکیں۔معنی کی تکثیریت کے پیش نظر ہی مابعد جدیدیت میں ساختیات نے پس ساختیات تک کا سفر کیا۔ساختیات اور پس ساختیات بنیادی طور پر لسانیات کی بحثیں ہیں جن میں زبان کی ہیئت اور ساخت سے بحث کی گئی ہے کہ زبان کس طرح عمل آرا ہوتی ہے اور اس کے ذریعے معنی کی ترسیل کا عمل کیسے مکمل ہوتا ہے۔ساختیات کی رو سے زبان علم نشانات ہے اور ہر لفظ ایک نشان کی حیثیت رکھتا ہے جس کی دو طرفیں ہوتی ہیں جنہیں دال (signifier) اور مدلول (signified) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔دال اور مدلول مل کر بطور وحدت عمل آرا ہوتے ہیں اور ایک معنی قائم کرتے ہیں۔پس ساختیات نے ساختیات کے اسی نقطے سے اختلاف کر کے بحث کو آگے بڑھایا کہ دال اور مدلول کی شراکت سے ایک معنی نہیں بلکہ معنی کا ایک

سلسلہ قائم ہو جاتا ہے جن میں سے کوئی بھی معنی مرکز میں آنے کے بجائے مرکز گریز ہوتا ہے اور التوا میں چلا جاتا ہے۔اس لئے کہ ہر لفظ کے معنی میں استعمال کیا جانے والا لفظ بھی اپنی جگہ ایک مستقل لفظ ہوتا ہے۔بقول گوپی چند نارنگ:

''سوسئیر کے فلسفۂ لسان میں نشان مجموعہ ہے سگنیفائر اور سگنیفائیڈ کا،اور یہ دونوں مل کر بطور وحدت عمل آرا ہوتے ہیں ۔پس ساختیات میں وحدت کا یہ ٹانکا کھول دیا گیا اور معنی کے وحدانی اور معین ہونے کی رہی سہی اساس بھی معدوم ہوگئی''۔۳

مابعد جدید تنقید میں قاری کو بڑی اہمیت حاصل ہے بلکہ یہ اس تنقید کی اہم ترجیحات میں شامل ہے۔ادبی ڈسکورس میں قاری کی شراکت اور معنی خیزی کے عمل میں قاری کی حصہ داری پر سب سے پہلے مابعد جدیدیت نے ہی گفتگو کی۔اس سے پہلے قاری کو کبھی اتنی اہمیت نہیں دی گئی تھی۔مابعد جدید تنقید نے قاری کو ادبی ڈسکورس کے مرکز میں لا کھڑا کیا اور اس کو معنی کا سرچشمہ قرار دے کر قاری اساس تنقید کا ایک نیا نظریہ پیش کیا۔اس تنقید کی رو سے ادبی فن پارہ ایک بے جان حقیقت اور مردہ جسم کی طرح ہوتا ہے جسے قاری اپنی قرأت کے ذریعے سے زندہ کر دیتا ہے اور اس کے اندر سے معنی کا چراغاں ہوتا ہے ۔جدیدیت کے زمانے میں ادبی تخلیقات میں ایک طرح کی تجریدیت ،اشاریت اور علامت پسندی کا چلن عام ہوگیا تھا جس کی وجہ سے ادبی متون میں اس قدر پیچیدگی اور تہ داری پیدا ہو رہی تھی کہ بعض اوقات ترسیل کا عمل نامکمل رہ جاتا یا سرے سے ہی ناکام ہو جاتا تھا۔فن پارہ ایک چٹان کی صورت اختیار کر لیتا اور قاری کے لیے ایک چیلنج بن جاتا تھا ۔قرأت کی مسلسل ضربیں بھی اسے کھولنے اور توڑنے سے قاصر رہ جاتی تھیں،چنانچہ مابعد جدیدیت نے نہ صرف یہ کہ متن اور قاری کے بیچ رشتے کو بحال کیا بلکہ تجریدیت،اشاریت اور علامت پسندی کے خلاف بھی آواز بلند کی اور قاری کو ادبی وتنقیدی ڈسکورس میں بنیادی رکن کی حیثیت دلائی۔

مابعد جدید تنقید نے ادبی اور تنقیدی سرگرمی کو بین العلومی جہت عطا کی۔اس نے ادبی متون کے مطالعے کے لئے صرف ادبی وسائل اور پیمانوں کو ناکافی سمجھا اور غیر ادبی

یعنی سائنسی اور سماجی علوم کے تناظر میں ادبی ڈسکورس کو قائم کرنے کی وکالت کی۔اس بین العلومی مطالعے سے نہ صرف یہ کہ نئے اور دلچسپ نتائج برآمد ہوئے بلکہ ادب کے دائرے کی توسیع بھی ہوئی اور قدر شناسی کے کچھ نئے پیمانے بھی ملے۔ہم دیکھتے ہیں کہ مابعد جدید تنقید میں ساختیات اور پس ساختیات بنیادی طور پر علمِ لسانیات کے مباحث ہیں ، تاریخیت ،نئی تاریخیت ،تانیثیت ،ماحولیات اور نوآبادیات وغیرہ بھی سماجی علوم کے مباحث ہیں جن سے بعد میں ادبی مطالعات میں بھی مدد لی گئی ۔ادبی مطالعے میں اس طرح کے غیر ادبی علوم سے مدد لینے کہ وجہ سے ہی ادب کی خودمختاریت اور خودکفالت کے نظریے پر شدید چوٹ لگی کیونکہ اس کی وجہ سے ادب اپنے سماجی اور ثقافتی حوالوں کے ساتھ جڑ گیا۔مابعد جدید تنقید نے ہی ہمیں جدید لسانیات سے بھی متعارف کرایا۔اس سے قبل ہم صرف تاریخی لسانیات سے واقف تھے جس میں ہم کسی زبان کے تاریخی ارتقا کے مراحل سے آگاہ ہوتے تھے کہ کوئی زبان کس طرح عہد بہ عہد ترقی کر کے اپنی صیقل شدہ صورت کو پہنچتی ہے۔ساختیات اور پس ساختیات نے ہمیں پہلی بار یہ بتایا کہ کوئی زبان کس طرح کسی لمحۂ خاص میں مکمل ہوتی ہے اور ابلاغ و ترسیل کرتی ہے۔لسانی کارکردگی کا یہ یک زمانی تصوّر (synchoronic approach) مابعد جدید تنقید کی ہی دین ہے اور یہ اس تنقید کی ترجیحات میں شامل ہے کہ زبان کا ترسیلی اور شعریاتی نظام کس طرح ادبی متوں کی تخلیق اور ان کی معنی خیزی میں اپنا رول ادا کرتا ہے۔

مابعد جدید تنقید کی ترجیحات میں یہ بھی شامل ہے کہ اس میں مہابیانیہ کہ جگہ منی بیانیہ کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔اس میں عالمی کلاسیکی اقدار کے بجائے مقامی قدروں کی نمائندگی پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔اس میں نہ موضوع کی آفاقیت ضروری ہے اور نہ ہی اسلوب کی عظمت کو لازمی تصور کیا گیا ہے۔جو اس سے قبل تنقید کی ترجیحات میں شامل تھا۔مابعد جدید تنقید اپنی مقامی اور تہذیبی و ثقافتی جڑوں کے ساتھ وابستہ رہنے پر زور دیتی ہے جس کی وجہ سے ہر علاقے کی زبان اور اس زبان کے عوامی ادب (folk literature) کو فروغ پانے کے مواقع میسّر آتے ہیں۔مابعد جدید تنقید کی اسی ترجیح کی وجہ سے سماج کے پچھڑے اور پسماندہ طبقات کو ادبی دھارے کے مرکز میں لانے کی کوشش کی گئی ہے۔یہ

تنقید قبائلی اورنسلی قصوں ،دلت،آدی واسی،سیاہ فام اور تیسری دنیا کے کمزور لوگوں کے مسائل سے دلچسپی رکھتی ہےاوران طاقتوں کےخلاف شدیدمزاحمتی رویےکااظہار کرتی ہے جن کی وجہ سے یہ حالات پیدا ہوئے ہیں ۔سیاہ فام ادب ،دلب ادب ،تانیثیت اور نو آبادیات وغیرہ دراصل احتجاجی اور مزاحمتی رویوں کا اظہار کرتے ہیں۔

اس طرح دیکھا جائے تو مابعد جدید تنقید کسی انتہا پسندی کے بجائے اعتدال اور توازن کو ترجیح دیتی ہے۔یہ ادب کی ادبی قدروں اور جمالیات سے بھی سروکار رکھتی ہے اور ادب کو زندگی اور سماج سے بھی جوڑنے کا کام کرتی ہے ۔ یہ کسی ایک نظریہ کی قطعیت کے بجائے تمام نظریات کو قبول کرتی ہے اورانہیں اپنے دامن میں پنپنے کی جگہ دیتی ہے۔گویا یہ اپنے ماقبل کی تنقید سے انحراف وانجذاب کا رشتہ روا رکھتی ہے۔اس لئے کہ ذہن انسانی ہمیشہ ارتقاپذیر رہتا ہےاور کائنات کے مختلف مظاہر کو بشمول شعروادب کے ہرلمحہ الگ الگ زاویوں سے جانچنے اور پرکھنے کی کوشش کرتا ہے۔یہی مابعد جدیدیت کا جواز بھی ہے اوراس کے فروغ کا سبب بھی۔

حوالہ جات:

۱۔ساختیات پس ساختیات اورمشرقی شعریات از گوپی چند نارنگ،ص ۶۱۳

۲۔معاصر تنقیدی رویے،از ابوالکلام قاسمی،ص ۴۹

۳۔ساختیات پس ساختیات اورمشرقی شعریات از گوپی چند نارنگ،ص ۵۷

☆☆☆

Tahir Hussain
Department of Urdu
Aligarh Muslim University, Aligarh
8492026733

یاور احمد شیخ

سردار جعفری کی نظم ___ اُٹھو

طبقاتی بیداری اور انقلابی تحریک کا منشور

تلخیص : یہ مضمون علی سردار جعفری کی نظم "اُٹھو" کو مارکسی فکر اور طبقاتی جدوجہد کے ایک انقلابی منشور کے طور پر پیش کرتا ہے۔ مصنف نے واضح کیا ہے کہ یہ نظم محض الفاظ کا مجموعہ نہیں، بلکہ محنت کش طبقے کو استحصالی نظام اور غلامی کے خلاف متحد ہو کر عملی انقلاب (Praxis) برپا کرنے کی ایک پرزور پکار ہے۔ مضمون میں یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ جعفری نے جغرافیائی حدود سے بالاتر ہو کر پورے ہندوستان کے محنت کشوں میں طبقاتی اتحاد پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ ادب کو محض جمالیاتی تجربہ نہیں بلکہ سماجی تبدیلی اور انسانی شعور کی بیداری کا ایک موثر آلہ تسلیم کرتے ہیں۔ نظم کا 'فعلِ امر' اور انقلابی لب ولہجہ قاری کو جمود توڑ کر ایک منصفانہ اور مساوات پر مبنی نئے معاشرے کی تعمیر کی دعوت دیتا ہے۔

کلیدی الفاظ: علی سردار جعفری، مارکسی تنقید، طبقاتی بیداری، ترقی پسند تحریک، انقلابی منشور

ادب اور معاشرہ ایک نہایت اہم اور گہرے رشتے میں بندھے ہوئے ہیں۔ دونوں تخلیق اور ترجمانی کے جاری سلسلے میں ایک دوسرے کو غذا فراہم کرتے ہیں۔ معاشرہ تخلیق کار کو خام مواد فراہم کرتا ہے اور تخلیق کار اس خام مواد کو روح کی زبان میں مجسم کر کے ادب کے روپ میں سامنے لاتا ہے۔ اس عمل سے ادب عام زندگی کو فلسفیانہ جستجو کی ایک صورت میں بدل دیتا ہے اور قاری کو سچائی کی نوعیت پر سوال اٹھانے پر آمادہ کرتا ہے۔ ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔ سماج میں جو بھی خوبیاں اور خامیاں موجود ہوتی ہیں، ادب ان کو سامنے لاتا ہے۔ ادب کی یہ خاص بات ہے کہ یہ کسی مخصوص سماج کی ترجمانی نہیں کرتا بلکہ پوری انسانیت کے دکھ درد کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کا اندازہ امیر مینائی کے اس شعر سے

ہوتا ہے:

خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیرؔ
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے

دنیا میں جو بھی ادب لکھا گیا ہے، اگر اس کا تاریخی مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ زندگی کے دیگر شعبوں کی طرح ادب بھی معاشرتی حالات کا نتیجہ ہے۔ ادیب انسان کے جذبات وخیالات کی ترجمانی ادب کے ذریعے کرتا ہے اور یہ ادب جس ماحول کی پیداوار ہوتا ہے، اسی ماحول کی جھلک اس میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ادب سماج میں تبدیلی لانے کا ذریعہ ہے یا بن سکتا ہے؟ اس کا سادہ جواب یہ ہے کہ ادب جہاں اپنے عہد کی عکاسی کرتا ہے، وہیں اپنے سماج کو متاثر بھی کرتا ہے۔ ادب سماج میں تبدیلی کا محرک بننے کے ساتھ ساتھ سماج میں رہنے والے افراد کے جذبات و خیالات میں انقلاب لانے کی قوت رکھتا ہے۔ اس حوالے سے دیوندر اسر اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

"ادیب زمانہ حال میں رہتے اور سماج کا رکن ہوتے ہوئے بھی زمان و مکان کی حدوں کو پار کر لیتا ہے، جہاں وہ سماج پر اپنی نظر ہی نہیں، اثر بھی ڈال سکتا ہے۔ اس کے پیش کیے ہوئے مثالی پیکر اور تمثیلات انسانی شعور کا حصہ بن کر سماج میں حقیقت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح ادب سماجی تبدیلی کے عمل میں فعال رول ادا کرتا ہے۔" (1)

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ سماج میں جو بھی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، ادیب ان سے متاثر ہو کر انہیں مثالی پیکر اور تمثیلات میں ڈھالتا ہے اور سماج میں تبدیلی لانے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ اس کی ایک اہم مثال ترقی پسند تحریک ہے۔ اس تحریک کی شروعات 1932ء میں شائع ہونے والے کہانیوں کے مجموعے "انگارے" سے ہوئی، جس میں سجاد ظہیر، رشید جہاں، احمد علی اور محمود الظفر کی کہانیاں شامل تھیں۔ یہ کہانیاں انقلابی اور باغیانہ خیالات پیش کر رہی تھیں۔ ان میں روایتی مذہبی اور اخلاقی عقائد پر گہری چوٹ کی گئی تھی، جس کے پیشِ نظر اس کتاب کو ضبط کر لیا گیا۔ لیکن اس مجموعے کی اشاعت نے اس بات کا

یقین دلا دیا کہ اردو ادب کو اب ناگزیر تبدیلیوں سے دوچار ہونا پڑے گا۔

اس تحریک کا پہلا منشور لندن میں تیار کیا گیا اور ہندوستان میں مقیم ادیبوں کو اس میں شامل ہونے کی دعوت دی گئی۔ 1936ء میں اس تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ ترقی پسند تحریک کا بنیادی مقصد اشتراکی انقلاب کی ترویج تھی اور یہ اشتراکی فلسفہ دراصل مارکسیت ہی کی دین ہے۔ اس تحریک نے اردو کے تمام ہم خیال ادیبوں کو ایک ہی نظریاتی رشتے میں منسلک کر دیا۔ تحریک سے وابستہ افراد کا نصب العین یہ تھا کہ سماج میں موجود نابرابری، ناانصافی اور طبقاتی تقسیم کا خاتمہ کیا جائے اور عوامی مسائل کو ادب کا موضوع بنایا جائے۔ مقصود یہ تھا کہ ادب کو قدامت پرست رجحانات سے آزاد کر کے حقیقت نگاری کی طرف لایا جائے اور اسے محض تفریحِ طبع کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے سماجی تبدیلی کا آلہ بنایا جائے۔ چنانچہ اس حوالے سے علی سردار جعفری یوں رقمطراز ہیں:

> "ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پرست طبقوں کے چنگل سے نجات دلانا ہے جو اپنے ساتھ ادیب اور فن کو بھی انحطاط کے گڑھوں میں دھکیل دینا چاہتے ہیں۔ ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں۔"(2)

مذکورہ بالا بحث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ادیب کو خام مواد سماج ہی فراہم کرتا ہے اور مارکسی تنقید بھی ادب کو سماجی و معاشی حالات کی پیداوار قرار دیتے ہوئے انسانی معاشرے کے تضادات سے بحث کرتی ہے۔ مارکسزم محض ایک ادبی نظریہ نہیں بلکہ ایک مکمل سماجی اور معاشی نظام ہے۔ اس کا خمیر کارل مارکس اور فریڈرک اینگلز نے تیار کیا، جو سرمایہ دارانہ نظام کے برعکس محنت کش طبقے کو مرکزِ نگاہ بناتا ہے۔ ان کے مطابق انسانی سماج ابتدا ہی سے دو طبقوں میں منقسم رہا ہے: ایک سرمایہ دار طبقہ (بورژوا) اور دوسرا محنت کش طبقہ (پرولتاریہ)۔ بورژوا طبقہ اپنے مفادات کے لیے ہمیشہ پرولتاریہ کا استحصال کرتا آیا ہے۔

مارکس اور اینگلز نے جدلیاتی مادیت (MaterialismDialectical\)

کا نظریہ پیش کیا، جس کی رو سے سماجی حقیقت مسلسل تغیر پذیر ہے کیونکہ مختلف متصادم قوتیں جب آپس میں ٹکراتی ہیں تو یہی ٹکراؤ تاریخی ترقی اور تبدیلی کا موجب بنتا ہے۔ مارکسزم دنیا کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کا نام ہے جو یہ سوال اٹھاتا ہے کہ دولت چند ہاتھوں میں کیوں سمٹ جاتی ہے، جبکہ کروڑوں انسان سخت محنت کے باوجود بنیادی ضرورتوں کو ترستے رہتے ہیں۔ مارکسزم کے نزدیک تاریخ بادشاہوں کی فتوحات کی داستان نہیں بلکہ ان محنت کشوں کی جدوجہد کا نام ہے جو اپنی بنائی ہوئی دنیا میں اپنا اصل مقام حاصل کرنے کے لیے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔

کارل مارکس اور فریڈرک اینگلز کے نظریات کی بنیاد تاریخ کو مادی حقائق کے تناظر میں دیکھنے، طبقاتی کشمکش کی پہچان اور سرمایہ دارانہ نظام کی بیخ کنی پر مبنی ہے۔ انہوں نے واضح کیا کہ معاشرتی اور اقتصادی حالات ہی انسانی شعور اور رائج سماجی نظام کی بنیاد ہوتے ہیں۔ ان کے مطابق بورژوا اور پرولتاریہ کی باہمی جدوجہد ہی بالآخر حتمی تبدیلی کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ انہوں نے فنون اور مذہب کو بھی طبقاتی نظام ہی کے تناظر میں دیکھا؛ جہاں مذہب کو اکثر سماجی مسائل اور زمینی حقیقتوں سے عوامی توجہ ہٹانے والے ایک آلے (Opiate) کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔

مارکسی نظریات دنیا کو مادی حقیقت کے ذریعے سمجھتے ہیں۔ یہ نظریہ اس بات کا مطالعہ کرتا ہے کہ مادی حالات — جیسے معیشت، محنت، مزدوروں کی حالت اور سماجی ڈھانچے — انسانی سوچ، رویوں اور بالآخر پورے معاشرے کو کس طرح تشکیل دیتے ہیں۔ مارکسی مفکرین کے نزدیک دنیا میں ہونے والے تمام واقعات کو حقیقی اور قابلِ مشاہدہ عوامل، مثلاً پیداوار، طبقاتی جدوجہد اور تاریخی تبدیلیوں کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ خیالات یا عقائد بذاتِ خود کوئی آزاد وجود نہیں رکھتے بلکہ وہ مادی حالات ہی سے جنم لیتے ہیں۔

مارکسی ناقدین کا ایقان ہے کہ سماج میں موجود تضادات اور خامیوں کو ادب کے ذریعے بے نقاب کیا جا سکتا ہے۔ روایتی مارکسی تنقید کا مقصد تاریخی حقائق کی روشنی میں ماضی کا منظر نامہ پیش کرنا اور یہ پرکھنا ہے کہ کوئی ادبی متن اپنے عہد کی سماجی حقیقت کی

نمائندگی کس حد تک کرتا ہے۔ مارکسی تنقید کی نمایاں خوبی یہ ہے کہ یہ ادب کو آفاقی یا ابدی حقائق کا مظہر سمجھنے کے بجائے، اسے مخصوص تاریخی اور سماجی پس منظر کی پیداوار قرار دیتی ہے۔ اس کے نزدیک ادبی تخلیق طبقاتی کشمکش اور مادی حالات کی ترجمان ہوتی ہے۔ یہ نظریہ ادب کو محض جمالیاتی یا نفسیاتی تجربہ نہیں، بلکہ سماجی جدوجہد اور تاریخی ارتقاء کا عکاس سمجھتا ہے۔ مارکسی ناقد ادب سے مطالبہ کرتا ہے کہ وہ مظلوم اور محنت کش طبقے کی نمائندگی کرے اور استحصالی نظام کے خلاف شعور بیدار کرے۔ ٹیری ایگلٹن اپنی کتاب میں یوں رقمطراز ہیں:

> "Marxist criticism is not merely a 'sociology of literature', concerned with how novels get published and whether they mention the working class. Its aim is to explain the literary work more fully; and this means a sensitive attention to its forms, styles and meanings. But it also means grasping those forms, styles and meanings as the products of a particular history." (3)

مارکسی نقطہ نظر میں فنکارانہ اظہار کا مطلب یہ ہے کہ 'مواد' اور 'ہیئت' کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا؛ یہ دونوں باہم مربوط ہوتے ہیں اور فن کی حقیقی خوبی انہی کی وحدت میں مضمر ہوتی ہے۔ مارکسزم کے مخالفین کا اعتراض ہے کہ اشتراکی فنکار کو رومانیت کے بجائے محض حقیقت پسندی تک محدود رہنا چاہیے، تاہم مارکسزم رومانیت کا سرے سے رد نہیں کرتا، بلکہ وہ اس 'انقلابی رومانیت' کا قائل ہے جس میں حرکت، نمو اور تبدیلی کا عنصر موجود ہو۔ مارکسزم صرف اس رومانیت کو مسترد کرتا ہے جو انسان کو خیالی دنیا میں منہمک کر کے عمل سے دور کر دے۔ مارکسزم ادب میں ناامیدی کو 'کفر' تصور کرتا ہے اور رجائیت پسندانہ (Optimistic) رویے کی بھرپور حمایت کرتا ہے۔

مارکسی تنقید کا ایک اہم پہلو ادبی تخلیقات میں پوشیدہ نظریاتی اور فکری رجحانات

کی تفہیم ہے۔ مارکسی نقاد اس بات کا تعین کرتا ہے کہ انسان اور سماج کی ترقی و بہتری کے لیے کون سے خیالات مثبت اور تعمیری کردار ادا کر سکتے ہیں، اور کون سے نظریات سماج کو قدامت پسندی، جمود یا جمود زدہ حالت میں جکڑے رکھنے کا باعث بنتے ہیں۔ مارکسی تنقید اقدار کے تعین میں اخلاقی پہلو کو بھی کلیدی اہمیت دیتی ہے۔ چنانچہ قمر رئیس اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

> "مارکسی طریقہ کار دوسرے تنقیدی رویوں سے مختلف ہے کہ وہ تعینِ اقدار میں اخلاقی حسیت کو بھی اہمیت دیتا ہے، یعنی کسی بھی عہد کے ادب کی تنقید میں مارکسی انسان دوستی کی قدروں کو قابلِ ترجیح سمجھتا ہے۔ مارکسی نقاد یہ یقین رکھتا ہے کہ ہر ادیب کی تخلیقات میں نظریہ اور فلسفہ نہ سہی، اپنے عہد کی حقیقتوں کے بارے میں فہم و فکر کا ایک میلان ضرور ہوتا ہے۔"(4)

علی سردار جعفری ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ وہ بیک وقت شاعر، نقاد، ادیب اور سیاسی کارکن تھے۔ اگرچہ انہوں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا، لیکن وہ بنیادی طور پر شاعر تھے اور شاعری ہی ان کی شناخت کا اصل حوالہ بنی۔ سردار جعفری ترقی پسند تحریک کے ایک فعال رکن تھے؛ یہ تحریک مارکسی نظریات سے سرشار تھی اور اس کا مقصد ادب کو سماجی انصاف، مساوات اور محروم طبقات کی فلاح و بہبود کے لیے بطور ہتھیار استعمال کرنا تھا۔

جعفری مارکسی نظریات سے نہ صرف متاثر تھے بلکہ انہیں سماجی تبدیلی کا ناگزیر ذریعہ سمجھتے تھے۔ ان نظریات کو عملی جامہ پہنانے کی خاطر وہ ترقی پسند تحریک میں شامل ہوئے اور اس کی کانفرنسوں میں ہمیشہ جوش و خروش کے ساتھ حصہ لیا۔ ان کی شاعری کا مطالعہ کرنے سے یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ ان کا لہجہ انقلابی اور باغیانہ ہے، مگر وہ اپنی بات براہِ راست اور سادہ لفظوں میں بیان کرنے کے قائل ہیں۔ سردار جعفری کی شعری تخلیقات کے اکثر موضوعات اگرچہ وقتی یا ہنگامی نوعیت کے معلوم ہوتے ہیں، تاہم ان میں جعفری کا سیاسی و سماجی شعور ہمیشہ بیدار نظر آتا ہے۔ وہ خود کو ایک انقلابی شاعر قرار دیتے

ہیں، جیسا کہ ان کا قول ہے:

یہ شاعری عصرِ نو کی پیغمبری، زمانے کی داوری ہے
لبوں پہ میرے صحیفۂ انقلاب کی سرخ آیتیں ہیں

سردار جعفری کی شاعری کا لہجہ محض باغیانہ اور سپاٹ نہیں ہے، بلکہ اس میں لطیف رومانیت کی آمیزش بھی موجود ہے۔ یہ رومانیت روایتی یا فرار پسندانہ نہیں ہے، بلکہ جیسا کہ جعفری خود بیان کرتے ہیں، یہ "تاریک اندیش نہیں بلکہ روشن نظر" ہے۔ وہ شعری اظہار کے ذریعے سماجی تبدیلی کے خواہاں تھے کیونکہ وہ ادب کو معاشرتی انقلاب کا ایک موثر آلہ تصور کرتے تھے۔ اس حوالے سے پروفیسر احتشام حسین اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

"جعفری اس گروہ کے شعراء سے تعلق رکھتے ہیں جو شعوری طور پر ادب کو سماجی جدوجہد اور عوامی مفاد کا آلہ بنانا چاہتے ہیں۔ یہی چیز ادب اور سماج کی طرف شاعر کا رویہ متعین کرتی ہے۔ جعفری نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں شاعری اور زندگی کے اس رشتے کو سمجھ لیا تھا۔"(5)

سردار جعفری کی شاعری میں زبان کا ایک مخصوص جلال اور الفاظ کی شان و شوکت نمایاں ہے۔ وہ اپنی شاعری کو عوامی تحریک کا وسیلہ سمجھتے تھے، اور میر تقی میرؔ کے رنگ میں یہ دعویٰ بھی کرتے نظر آتے ہیں کہ:

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

اس عوامی وابستگی کی وضاحت ان کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے:

"میری شاعری خواص کے لیے نہیں بلکہ عوام کے لیے ہے، اور میری خواہش و کوشش ہے کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اسے سمجھ سکیں؛ کارخانوں میں کام کرنے والے مزدور اور کھیتوں میں ہل جوتنے والے کسان۔ اسی لیے میں نے عوامی بول چال کی زبان کو اپنی شاعری کی بنیاد بنایا ہے۔" (6)

سردار جعفری کے کئی شعری مجموعے منظرِ عام پر آئے ہیں، جن میں 'پرواز'، 'نئی

دنیا کو سلام'، 'خون کی لکیر'، 'ایشیا جاگ اٹھا'، 'پتھر کی دیوار' اور 'امن کا ستارہ' وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ جعفری کی ابتدائی شاعری سماجی انصاف، مساوات اور محنت کش طبقے کی جدوجہد کی عکاسی کرتی ہے۔ ابتدائی دور میں وہ واضح طور پر مارکسی تھے، البتہ بعد میں انسان دوستی اور امنِ عالم (جنگ مخالف) جیسے موضوعات کو اپنی شاعری کا مستقل حصہ بنایا۔ تاہم، وہ استحصال اور ظلم وزیادتی کو ہمیشہ بے نقاب کرتے رہے اور اس کے خلاف آواز بلند کرتے رہے۔ فکر کا خلاصہ یہ ہے کہ سردار جعفری مارکسی فکر سے گہری وابستگی رکھتے تھے۔ اس حوالے سے ان کی نظم "اُٹھو" کا مارکسی مطالعہ پیشِ خدمت ہے:

یہ نظم لفظ "اُٹھو" سے شروع ہوتی ہے اور یہ لفظ پوری نظم میں ایک تکرار کے ساتھ آیا ہے۔ دراصل لفظ "اُٹھو" کا اعلان طبقاتی بیداری کی علامت ہے۔ یہ ایک انقلابی پکار ہے جو مزدوروں، کسانوں اور نوجوانوں کو غلامی کی زنجیریں توڑ کر اپنے حقوق کے لیے اٹھ کھڑے ہونے کی دعوت دیتی ہے۔ نظم میں لفظ "جوانو" کہہ کر یہ بات واضح کی گئی ہے کہ نوجوان ہی قوم کا حقیقی سرمایہ ہوتے ہیں اور ان میں وہ قوت موجود ہوتی ہے جو انقلاب لانے کے لیے لازمی ہے۔ اس انقلاب کے بعد ہی ایک نئی اور بہتر زندگی کی شروعات کی جا سکتی ہے۔ فرماتے ہیں:

اُٹھو ہند کے باغبانو اُٹھو
اُٹھو انقلابی جوانو اُٹھو
کسانو اُٹھو کامگارو اُٹھو
نئی زندگی کے شرارو اُٹھو (7)

نظم میں مختلف جغرافیائی علاقوں جیسے بنگال، کشمیر، سندھ، پنجاب، ملبار اور مالوہ وغیرہ کا ذکر کرتے ہوئے شاعر پورے ہندوستان کو یکجہتی کی دعوت دیتا ہے۔ شاعر کی یہ خواہش ہے کہ تمام جغرافیائی تفریق کو بالائے طاق رکھ کر ایک "طبقاتی اتحاد" قائم کیا جائے، جو کہ خالص مارکسی سوچ ہے۔ پہلے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

اُٹھو کھیلتے اپنی زنجیر سے
اُٹھو خاکِ بنگال و کشمیر سے

اُٹھو وادی و دشت و کہسار سے
اُٹھو سندھ و پنجاب و ملبار سے
اُٹھو مالوے اور میوات سے
مہاراشٹر اور گجرات سے
اودھ کے چمن سے چہکتے اُٹھو
گلوں کی طرح سے مہکتے اُٹھو (8)

"اُٹھو کھیلتے اپنی زنجیر سے" ایک طاقتور علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ یہاں زنجیر نوآبادیاتی، جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ غلامی کی علامت ہے۔ شاعر یہ پیغام دیتا ہے کہ تم اپنی زنجیر کو کھلونا نہ سمجھو بلکہ اسے اپنی ذلت اور استحصال کا سبب جان کر توڑنے کے لیے اٹھ کھڑے ہو۔ 'چمن' اور 'گلاب' کی تشبیہات انقلاب کو نئی زندگی اور نئی بہار کے ساتھ جوڑتی ہیں۔ مارکسی نقطہ نظر میں یہ اس تدریجی تبدیلی کی امید ہے جو محنت کش طبقے کو ایک طویل جدوجہد کے بعد نصیب ہوتی ہے۔

شاعر ظلم واستحصال کے خلاف مظلوم طبقے کی بڑھتی ہوئی تحریک اور طاقت کو دریا کی موج اور تیز آندھی سے تشبیہ دیتا ہے، جو دراصل بے قابو ہوتی ہے۔ یہ طبقاتی کشمکش کی مادی حقیقت ہے جہاں استحصالی نظام کی ظالم قوتوں کے خلاف محنت کشوں اور کسانوں کی بغاوت ایک طوفانی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ "زمانے کی رفتار کو موڑ دو" اس تاریخی تضاد کی علامت ہے جہاں ظالم سرمایہ دارانہ نظام کو بدل کر ایک ایسا نیا سماج قائم کرنا مقصود ہے جو مساوات پر مبنی ہو۔ ساتھ ہی شاعر یہ پیغام بھی دیتا ہے کہ ظلم مستقل نہیں رہتا۔ زمانے کے رخ کو موڑنے کی امید مارکسیت میں استحصال کے خاتمے کی وہ غیر متزلزل یقین دہانی ہے جو مادی حالات میں تبدیلی اور نیا سماج قائم کرنے کا وعدہ کرتی ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

اُٹھو جیسے دریا میں اٹھتی ہے موج
اُٹھو جیسے آندھی کی بڑھتی ہے فوج
اُٹھو برق کی طرح ہنستے ہوئے
کڑکتے گرجتے برستے ہوئے

غلامی کی زنجیر کو توڑ دو

زمانے کی رفتار کو موڑ دو (9)

نظم میں لفظ "اٹھو"، "چلو" اور "توڑو" وغیرہ فعلِ امر ہیں، یعنی یہ انسان کو متحرک رکھتے ہیں۔ یہ الفاظ بیداری کی دعوت دے کر سماج میں ہونے والے استحصال کے خلاف آواز اٹھانے اور تبدیلی لانے پر اکساتے ہیں۔ اس نظم کو ہم مارکسیت کے عمل (Praxis) کا شعوری اظہار بھی کہہ سکتے ہیں، جہاں طبقاتی استحصال کی فہم اور بیداری عملی انقلاب کی راہ ہموار کرتی ہے۔ غلامی کی زنجیر کو توڑنا اور نئے زمانے کی شروعات کرنا اس تبدیلی کے سفر کو ظاہر کرتے ہیں جہاں شعور عمل میں ڈھلتا ہے اور انقلاب جنم لیتا ہے۔

الغرض، سردار جعفری کی یہ نظم انسانی جدوجہد کا وہ بھرپور شعری اظہار ہے جو فنِ شاعری کو انقلابی روح کے ساتھ مکمل طور پر ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ "اُٹھو" کی پُرزور صدا محض ایک التجا نہیں، بلکہ ایک ایسی انقلابی پکار ہے جو مظلوم طبقے کی سوئی ہوئی توانائیوں کو مہمیز کرتی ہے۔ "اُٹھو" اور "چلو" جیسے سادہ مگر فکر انگیز استعارے ایک ایسی متحرک قوت بن جاتے ہیں جو انسان کو عمل پر مجبور کرتے ہیں۔

مارکسی ادیب اس بات کا خاص التزام کرتا ہے کہ وہ ایسا ادب تخلیق کرے جو انسانی شعور کو بیدار رکھے۔ علی سردار جعفری نے یہ فریضہ نہایت خوش اسلوبی سے انجام دیا ہے۔ ان کی یہ پکار دراصل محض معاشی استحصال کے خلاف بغاوت ہی نہیں، بلکہ عوام کی فکری اور روحانی بیداری کا اعلامیہ بھی ہے۔ "اُٹھو" ایک نئے سحر کے نغمے میں ڈھل کر آزادی، سماجی انصاف اور ایک منصفانہ انسانی معاشرت کے قیام کی جدوجہد میں ہراول دستے کا کردار ادا کرتی ہے۔

حوالہ جات :

1. عتیق اللہ (مرتب)، تنقید کی جمالیات (جلد چہارم)، مضمون: "ادب اور سماجی تبدیلی کا عمل" از دیوندر اسر، کتابی دنیا، دہلی، 2014ء، ص 309۔

2. علی سردار جعفری، ترقی پسند تحریک کی نصف صدی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1991ء، ص 23۔

Terry Eagleton, Marxism and Literary 3.
Criticism, Routledge Classics, 2002.
4. قمر رئیس، "مارکسی تنقید: رجحان اور رویے"، مشمولہ: تنقید کی جمالیات (جلد چہارم)، کتابی دنیا، دہلی، 2014ء۔
5. احتشام حسین، "علی سردار جعفری: رومان سے انقلاب تک"، مشمولہ: علی سردار جعفری: شخص، شاعر اور ادیب، حاجی غلام محمد اعظم ایجوکیشن ٹرسٹ، پونے، 2002ء، ص138۔
6. علی سردار جعفری، امن کا ستارہ (پیش لفظ)، کتب پبلشرز لمیٹڈ، بمبئی، 1950ء۔
7. علی جواد زیدی، اردو میں قومی شاعری کے سو سال، پرکاشن شاکھا، محکمہ؟ اطلاعات، اترپردیش، ص291۔
8. ایضاً، ص291۔
9. ایضاً، ص291۔

☆☆☆

Yawar Ahmad Sheikh
Research Scholar
Department of Urdu
University of Kashmir
Mobile:788 971 9264

کوثر رسول

نصر ملک کے ترجمہ کردہ ڈینش افسانوں کی بین الثقافتی قرأت

تلخیص : یہ مقالہ نصر ملک کے اردو تراجم 'تیل فروش' (صادق چوبک) اور 'بھوک' (ماڈس انڈریاسس ونتھر) کے حوالے سے ادبی ترجمے کو ایک متحرک بین الثقافتی عمل (Intercultural Process) کے طور پر پیش کرتا ہے۔ مقالہ نگار نے واضح کیا ہے کہ ترجمہ محض لسانی منتقلی نہیں بلکہ شناختوں کی از سرِ نو تشکیل کا ذریعہ ہے، جہاں ایرانی، ڈینش اور اردو ثقافتی تناظر باہم مل کر ایک 'ہائبرڈ شناخت' (Hybrid Identity) تخلیق کرتے ہیں۔ مقالے میں لارنس وینیوتی کے نظریات (Foreignization اور Domestication) اور ہومی بھابھا کے 'تھرڈ اسپیس' کے تصورات کی روشنی میں متن کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ 'تیل فروش' میں اویزرا کے کردار کی نفسیاتی کشمکش اور 'بھوک' میں سرمایہ دارانہ نظام و کلیسا کے طبقاتی جبر کو بین الثقافتی شعور کے تناظر میں پرکھا گیا ہے۔ حاصلِ کلام یہ ہے کہ نصر ملک بطور مترجم ایک 'ثقافتی ثالث' کا کردار ادا کرتے ہیں، جو ڈینش افسانوں کو اردو قاری کے سماجی و جذباتی تجربے کا حصہ بنا دیتے ہیں۔

کلیدی الفاظ : نصر ملک، بین الثقافتی شناخت، ادبی ترجمہ، لسانی اجنبیت (Foreignization)، ثقافتی ثالثی۔

عصرِ حاضر میں عالمی نقل و حرکت، زبانوں کے باہمی تعامل اور ادبی ترجمے نے شناخت کے تصور کو جامد کے بجائے متحرک بنا دیا ہے۔ ادبی ترجمہ اب محض لسانی منتقلی نہیں رہا بلکہ ایک ایسا ثقافتی عمل بن چکا ہے جس میں مختلف تہذیبیں باہم آمنے سامنے آ کر نئی شناختیں تشکیل دیتی ہیں۔ اسی عمل کو بین الثقافتی شناخت intercultural

identity کہا جاتا ہے۔ جہاں متن کسی ایک ثقافت کی نمائندگی کرنے کے بجائے متعدد ثقافتی حوالوں کا حاصل ہو جاتا ہے۔ نصر ملک کے اُردو تراجم، 'تیل فروش' اور 'بھوک' اسی نوع کی بین الثقافتی شناخت کے حامل متون کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

افسانہ 'تیل فروش' جو ایرانی مصنف صادق چوبک کا تخلیق کردہ ہے اور ڈینش زبان میں لکھا گیا ہے، اپنی تہہ میں ایرانی مذہبی وسماجی اقدار کو سموئے ہوئے ہے۔ مزارات پر حاضری، بزرگانِ دین سے وابستگی، منت کے دھاگے اور عورت پر سماجی پابندیاں جیسے عناصر ایرانی تمدن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تاہم یہ سب ڈینش زبان کی ساخت میں بیان ہو کر اپنی اصل ثقافتی حدود سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ نصر ملک کا اُردو ترجمہ اس متن کو ایک نئی ثقافتی شناخت عطا کرتا ہے، جہاں ایرانی تجربہ، ڈینش بیانیہ اور اُردو قاری کا ثقافتی شعور باہم مل کر ایک مشترکہ ادبی شناخت تشکیل دیتے ہیں۔ ماڈس انڈریاسس ونتھر کا تخلیق کردہ افسانہ 'بھوک' ڈینش معاشرے کی معاشی ناہمواری اور انسانی محرومی کو موضوع بناتا ہے۔ اُردو ترجمے کے ذریعہ یہ تجربہ محض ڈینش سماج تک محدود نہیں رہتا بلکہ اُردو قاری کے سماجی شعور سے جڑ کر ایک وسیع انسانی تجربہ میں ڈھل جاتا ہے۔ اس عمل میں متن اپنی قومی شناخت سے آگے بڑھ کر ایک ایسی بین الثقافتی شناخت اختیار کر لیتا ہے جو مختلف سماجوں میں یکساں طور پر قابل فہم بن جاتی ہے۔

اس مطالعے کا مقصد نصر ملک کے ان تراجم کو بین الثقافتی شناخت کے نمائندہ متون کے طور پر پرکھنا ہے۔ جہاں ترجمہ ثقافتوں کے درمیان محض پل نہیں بلکہ ایک نئی شناخت کی تشکیل کا ذریعہ بنتا ہے۔ یہ شناخت نہ مکمل طور پر ایرانی ہے، نہ ڈینش اور نہ ہی صرف اُردو بلکہ ان تینوں کے اشتراک سے جنم لینے والی ایک متحرک اور مرکب ادبی شناخت ہے، جو اُردو ادب میں عالمی ادبی شعور کے فروغ کا باعث بنتی ہے۔

ان دونوں افسانوں میں بین الثقافتی شناخت کے مطالعے کیلئے مختلف نظریاتی زاویوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ افسانہ 'تیل فروش' کے تجربے میں لسانی سطح پر لارنس وینیوتی (Lawrence Venuti) کے نظریہ Foreignization اور Domestication کو بنیاد بنایا گیا، شناخت کی تشکیل کو ہومی کے بھابھا (Homi

(K. Bhabha کے تصورات hybrid identity اور third space کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش۔ اس کے ساتھ متن اور قاری کے باہمی تعلق کو Reader-Text Interaction کے تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ اسی طرح افسانہ 'بھوک' کے تجربے میں cultural representation کے لئے اسٹورٹ ہال (Stuart Hall) کے ثقافتی مطالعاتی نظریات سے استفادہ، جبکہ ideological transfer کو مارکسی تنقید اور ثقافتی مادیت (Raymond Williams) کے تناظر میں جانچا گیا ہے، اور translator agency کے تصور کو لارنس وینیوتی اور آندرے لیفے ویر (Andre' Lefevere) کے نظریات کی روشنی میں دیکھا گیا ہے، تاکہ یہ واضح ہو سکے کہ نصر ملک بطور مترجم کس حد تک ثقافتی اور نظریاتی مداخلت کرتے ہیں۔ ان تمام نظریاتی پہلوؤں کی تفصیلی وضاحت آئندہ تجزیے میں پیش کی جائے گی۔

'تیل فروش' میں لسانی سطح پر بین الثقافتی شناخت کی تشکیل دو متوازی جہتوں پر ہوتی ہے۔ ایک طرف محاوراتی اور اسلوبی اجنبیت foreignness اور دوسری طرف استعاراتی اور حسی اظہار کے ذریعہ معنوی قربت اور فہم domestication۔ نصر ملک نے بعض جگہوں پر ڈینش زبان کے محاورات اور ترکیبی سانچوں کو من وعن اُردو میں منتقل کیا ہے، جس سے زبان میں ایک غیر مانوس پن پیدا ہو گیا ہے۔ مثال کے طور پر عزت کے زوال کیلئے اُردو اور فارسی میں رائج محاورہ 'ناک کٹ جانا۔ بینی بریدن' ہے مگر نصر ملک اس کے بجائے ڈینش محاورے کا لفظی ترجمہ یوں پیش کرتے ہیں—

''پھر اس کے ناک پر اتنا بڑا ناسور کیوں لگا دیا؟''

یہ اسلوب اُردو محاوراتی روایت سے ہٹ کر ہے، مگر اس طور پر قاری ایک مختلف ثقافتی ذہنیت سے روبرو بھی ہوتا ہے۔

اسی طرح ''میں قسم کھاتی ہوں تم پر'' یا ''ٹھنڈی پتھر کی سل'' جیسی تراکیب اُردو کے مانوس سانچوں سے مختلف ہیں اور متن میں لسانی اجنبیت کو برقرار رکھتی ہیں۔ کرداروں کے باہمی تخاطب میں بھی یہی کیفیت نمایاں ہے، جیسے اویزا کا ''پیارے تیل فروش'' کہنا یا تیل فروش کا جواباً ''احتیاط کیجئے خاتون'' کہنا۔ یہ انداز نہ خالصتاً اُردو تہذیبی روایت کا

حصہ ہیں اور نہ مکمل طور پر مشرقی، بلکہ ایک یورپی، بالخصوص ڈینش سماجی فضا کی نمائندگی کرتے ہیں۔

تاہم اس لسانی اجنبیت کے بالمقابل افسانے میں ایسے استعارات اور حسی مناظر بھی ہیں جو بلا رکاوٹ قاری کو تفہیم کی سطح تک پہنچاتے ہیں اور ثقافتی فاصلہ کم کر دیتے ہیں۔مثال کے طور پر

''ہوا میں نمی کی ملی جلی بو تھی''

''دور آسمان پر سیاہ بادل جو سورج اور چاند دونوں کو نگل چکے تھے''

''پیٹرول کی تیز بو اویزرا کے نتھنوں تک پہنچی''

''وہی دھاتی بو اور پیٹرول کی بو''

''تیل کی بدمزہ بو اٹھ رہی تھی''

یہ تمام استعارات اور علامتی تصویری پیکر کسی خاص تہذیبی رمز کے محتاج نہیں بلکہ انسانی حواسِ خمسہ سے براہِ راست جڑے ہوئے ہیں۔ بو، نمی، تاریکی، دھات اور تیل جیسی علامتیں عالمی سطح پر قابل فہم ہیں اور قاری کو اجنبیت کے باوجود متن سے جوڑے رکھتی ہیں۔ یہاں زبان اجنبی نہیں رہتی بلکہ ان سے جڑا تجربہ مشترک ہوجاتا ہے۔ افسانے میں بزرگانِ دین کی قبروں پر جا کر منت کے دھاگے باندھنا، گڑگڑانا اور گناہوں کی معافی مانگنا۔ یہ مناظر ایرانی اور اُردو دونوں ثقافتوں میں مشترک ہیں۔ یہ عناصر متن میں گھریلو پن (domestication) پیدا کرتے ہیں اور اُردو قاری کو ثقافتی اجنبیت سے مکمل طور پر بیگانہ نہیں ہونے دیتے۔

بین الثقافتی شناخت میں کسی کردار کی شناخت کی تشکیل construction of identity ایک اہم عنصر ہے اور اس مرحلے پر مترجم کا کام محض زبان کی منتقلی نہیں رہتا بلکہ وہ کردار کی انفرادیت، خودی اور داخلی کشمکش کو نمایاں کرتا ہے۔ 'تیل فروش' میں اویزرا کا کردار اسی بین الثقافتی تشکیل کی ایک بامعنی مثال ہے۔

افسانہ کے شروع میں اویزرا کو مزار پر بیٹھا دکھایا گیا ہے، جہاں وہ نقش دار چادر کی کناریاں دانتوں میں دبائے، امام زادہ کی قبر پر منت کی گرہ باندھتے ہوئے اپنی عزت

کی بحالی کیلئے گڑگڑاتی ہے۔ یہ منظر اس کے مذہبی شعور، سماجی دباؤ اور ازدواجی عدمِ تحفظ کو ظاہر کرتا ہے، کیونکہ ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کا شوہر اس سے ناراض ہو کر جا چکا ہے۔ اویزرا کی شخصیت میں مذہبی اور اخلاقی شعور اور احساسِ ندامت کے ساتھ ہی اس کے باطن میں دبی ہوئی جنسی خواہش بھی موجود ہے۔ قشقے نصرات کے بس اسٹینڈ پر بس ڈرائیور کے جسمانی لمس اور اس کے ساتھ پیٹرول کی بو کا تجربہ اس کے لاشعور میں نقش ہو جاتا ہے۔ بعد ازاں پیٹرول، دھات اور تیل کی (بو) اسی دبی ہوئی خواہش کو بار بار بیدار کرتی ہے، جو اس کی شدید نفسیاتی کشمکش کا سبب بنتی ہے۔

افسانے کے اختتام پر پرانے تیل فروش کی آمد پر اویزرا اپنی خواہش کو مزید دبا نہیں پاتی اور اپنی خواہش کے آگے ہار مان لیتی ہے۔ یوں اویزرا کا کردار محض ایک تہذیب یا ایک اخلاقی نظام کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ وہ مذہبی مشرقی اقدار، سماجی دباؤ، جسمانی جبلت اور یادداشت کے نفسیاتی عمل کے امتزاج سے ایک نئی شناخت تشکیل دیتا ہے۔ اس طرح وہ ایک یا دو ثقافتوں تک محدود نہیں رہتی بلکہ ایک Hybrid Identity حاصل کر لیتی ہے، جو بین الثقافتی شناخت کے تصور کو نہایت گہرائی اور پیچیدگی کے ساتھ مجسم کر دیتی ہے۔ افسانہ 'تیل فروش' میں Reader-Text Interaction اس وقت بامعنی صورت اختیار کرتی ہے جب قاری اویزرا کے اخلاقی زوال، توبہ اور نفسیاتی کشمکش کو ایک علامتی بیانیے کے طور پر پڑھتا ہے۔ قاری ابتدا میں اویزرا سے ہمدردی محسوس کرتا ہے، کیونکہ وہ سماجی بے دخلی، شوہر کی جدائی اور خاندانی رسوائی کا شکار ہے اور مذہبی مقام پر معافی کی طلب اس کے اندر اخلاقی بیداری کو ظاہر کرتی ہے۔ تاہم جیسے ہی اس کے باطن میں جنسی ہیجان...... تیل، پیٹرول اور دھاتی بو کے ذریعے بیدار ہوتا ہے، قاری خود بھی ایک فکری اور اخلاقی تصادم کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ اویزرا کے داخلی تصادم (توبہ بمقابلہ خواہش) اور خارجی دباؤ (معاشرتی پابندیاں، عزت یا قصور) کے درمیان جھولتا ہوا خود سے سوال کرتا ہے کہ کیا گناہ فرد کا ذاتی معاملہ ہے یا سماج کی تشکیل کردہ اخلاقیات کا نتیجہ۔ ایرانی معاشرتی پس منظر میں عزت، گناہ اور عورت کے جسم سے وابستہ قدروں کو پڑھتے ہوئے قاری کو اجنبیت بھی محسوس ہوتی ہے اور مانوسیت domestication یا familiarity

بھی، کیونکہ خواہش، جرم اور توبہ کا تجربہ آفاقی انسانی سچائی ہے۔ یوں متن قاری کو محض کہانی کا ناظر نہیں رہنے دیتا بلکہ اسے اخلاقی، جنسی اور شناخت پر دوبارہ غور کرنے پر مجبور کر دیتا ہے، جس سے قاری کی فکری اور ثقافتی آگہی میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔

اب جہاں تک ماڈس انڈریاسس وتھر کے ڈینش افسانے 'بھوک' کا تعلق ہے تو یہ محض فرد کی جسمانی محرومی کی کہانی نہیں بلکہ ایک پورے سماجی وثقافتی نظام کی عکاسی ہے۔ یہاں شناخت طبقاتی تقسیم، طاقت کے اداروں اور نظریاتی جبر کے زیر اثر تشکیل پاتی ہے۔ نصر ملک کے اُردو قاری کیلئے ایک قابل فہم بین الثقافتی تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں مغربی سرمایہ دارانہ سماج کی حقیقتیں برصغیر کے سماجی شعور سے ہم آہنگ ہوجاتی ہیں۔

یہ افسانہ ثقافتی نمائندگی cultural representation کو ڈینش معاشرے کے دو واضح طبقات کی شکل میں دکھاتا ہے۔ ایک بورژوئی/طبقۂ اشرافیاء جس کی نمائندگی گوجوان اور اس کی رکھیل کرتی ہے، ساتھ ہی کلیسا (چرچ) کا پادری ہے۔ یہ سب مل کر دولت، اختیار اور فیصلے کی طاقت رکھتے ہیں اور دوسرا طبقہ ہے محنت کش/نچلا طبقہ جس میں سیسال، بیلا اور بوڑھا لارنس شامل ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو بھوک کو محض لفظ نہیں بلکہ جیتا جاگتا تجربہ سمجھتے ہیں۔ بقول افسانہ نگار ان کو بھوک کے معنی ومطلب اچھی طرح معلوم ہیں۔ اتوار کو چرچ میں ان کے لئے پچھلی نشستوں کا مخصوص ہونا، ثقافتی سطح پر اس بات کی علامت ہے کہ مذہبی ادارہ بھی سماجی مساوات کے بجائے طبقاتی تفریق کو برقرار رکھتا ہے۔

افسانہ 'بھوک' میں چرچ کو بطور ثقافتی ادارہ کے پیش کیا گیا ہے۔ پادری کا ہر اتوار غربت کی تعریف کرنا اور یہ کہنا کہ غریبوں کیلئے جنت میں جانا آسان ہے۔ بظاہر ہمدردی کا اظہار ہے، مگر دراصل یہ ثقافتی تسلی cultural consolation کا حربہ ہے، جو غریبوں کو موجودہ ناانصافی قبول کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔

سیسال کو اونٹ اور سوئی کے ناکے والی مثال اچھی لگتی ہے، مگر یہی جملہ اس وقت کھوکھلا ثابت ہوجاتا ہے جب پادری بیلا کے بچوں کو اس سے جدا کرنے کا فیصلہ کرتا ہے۔ یوں ثقافتی نمائندگی میں مذہب کی اخلاقی دوعملی (دوغلا پن) پوری شدت سے سامنے آتی ہے۔

'بھوک' دراصل ایک طرح سے نظریاتی منتقلی ideological transfer کی ایک بہترین مثال ہے۔ یہاں واضح طور پر سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف ایک احتجاج ہے، جہاں غربت کو فرد کی ذمہ داری قرار دے کر ریاست اور اشرافیاء اپنی جواب دہی سے بچ نکلتے ہیں۔ ڈاکٹر کا یہ کہنا کہ سیسال کی موت کی وجہ اشرافیاء کی غیر ذمہ داری اور بھوک ہے، سرمایہ دارانہ اخلاقیات پر براہِ راست ضرب ہے۔ یہاں بھی چرچ کو بطورِ بورژوئی آلہ ideological state apparatus سامنے لایا گیا ہے۔ پادری اشرافیاء کی کمیٹی کی نمائندگی کرتے ہوئے بیلا کے بچوں کو Damen Island ڈینش جزیرے کے مختلف گھروں میں بانٹنے کی تجویز دیتا ہے۔ یہ اقدام غریب ماں (بیلا) سے اس کی آخری شناخت (ماں ہونا) چھین لیتا ہے۔ بجائے غربت کو ختم کرنے کے غریب کو ہی سماج سے ختم کرتا ہے۔ یوں چرچ، مذہبی ہمدردی کے لبادے میں بورژوئی طاقت کا مؤثر آلہ بن جاتا ہے۔

افسانہ 'بھوک' میں مارکسی فکر اور وجودی پہلو کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ یعنی یہاں طبقاتی جبر، استحصال، محرومی، بے بسی اور بے معنویت یا احساسِ کمتری و کم مائیگی کا کرب موجود ہے اور نصر ملک نے اپنے ترجمے کے ذریعہ ان دونوں نظریات کو اُردو تنقیدی شعور میں منتقل کیا ہے، یقیناً یہ نظریاتی منتقلی کی کامیاب مثال ہے۔ 'بھوک' کی قرأت میں جو سب سے شدید احساس سرائیت کرجاتا ہے وہ ہے مترجم کی مداخلت translator's agency۔ نصر ملک محض لفظی مترجم نہیں بلکہ ایک ثقافتی ثالث cultural mediator کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ وہ ڈینش زبان کی ساخت کو اُردو کے بیانیے میں ڈھالنے کیلئے جملوں کو سادہ بیانیہ اور جذباتی بناتے ہیں۔ جیسے...... ''یہ سبھی 'بھوک' کے معنی و مطلب بہت اچھی طرح سمجھتے اور جانتے تھے''۔

''پادری ہر اتوار کو غربت اور غریب لوگوں کو بہت سراہتا اور اُن کی خاص تعریف کیا کرتا تھا''۔

''خداوند کی بادشاہی میں کسی امیر آدمی کو داخل ہونے کے مقابلے میں ایک اونٹ کا ایک سوئی کے ناکّے میں سے گزرنا آسان ہے''۔

کہیں کہیں مترجم نے پس منظر واضح کرنے کیلئے توضیحی اضافے کیے ہیں تاکہ اُردو قاری ڈینش سماج، چرچ کے کردار اور طبقاتی نظام کو بہتر طور پر سمجھ سکے، جیسے یہ بیانیہ دیکھ لیجئے ــــ

> ''گرجا گھر میں جب بھی تبرکات یا 'متبرک روٹی یا سرخ شراب' بنام خداوند برائے بندگانِ خداوند تقسیم کی جاتی تو ان پچھلی نشستوں پر بیٹھنے والوں کی باری سب سے آخر میں آتی اور اکثر و بیشتر اوقات وہ ان تک پہنچنے سے پہلے ہی ختم ہو جاتی''۔

دوسرا بیانیہ ملاحظہ ہو ــــ

> ''جو گوان کی رکھیل زمینی اشیاء کی بڑی دلدادہ اور پرستار تھی، کوئی نا کوئی ایسی بات ضرور کہے گی......اور اس دنیا کے امیر لوگ......!'' وہ ہر اتوار کو گرجے میں سامنے کی پہلی نشست پر اس وقت تک بیٹھی دکھائی دیتی تھی جب پادری عبادت کرانے میں مصروف ہوتا تھا، اور پھر اسے خراٹے لینے کی بری عادت تھی اور وہ خراٹتی رہتی تھی جس کی آواز پچھلی نشستوں کے آخر تک سنی جا سکتی تھی۔ سیسال کو اس موقع پر اونٹ اور سوئی کے نکے والی مقدس کہاوت یاد آ جاتی''۔

نصر ملک نے اپنی مداخلت اور ثالثی کردار نبھاتے ہوئے ثقافتی ہم آہنگی کی کوشش کی ہے۔ ڈینش معاشرے میں بھوک، غربت، مذہبی منافقت جیسے تصورات اُردو معاشرتی تجربے سے جڑ جاتے ہیں۔ اس طرح مترجم کی مداخلت افسانے کو بین الثقافتی شناخت عطا کرتی ہے جہاں کردار ڈینش ہونے کے باوجود اُردو قاری کو اپنے محسوس ہوتے ہیں۔

مجموعی اعتبار سے ہم دیکھیں تو افسانہ 'بھوک' نصر ملک کے ترجمے میں ایک طاقتور بین الثقافتی بیانیہ بن جاتا ہے جہاں ثقافتی نمائندگی طبقاتی ناانصافی کو بے نقاب کرتی ہے۔ نظریاتی منتقلی سرمایہ دارانہ اور مذہبی طاقتوں پر تنقید کو ممکن بناتی ہے اور مترجم کی مداخلت متن کو اُردو تناظر میں بامعنی اور موثر بنا دیتی ہے۔ یوں 'بھوک' صرف ایک ڈینش افسانہ نہیں رہتا بلکہ ایک عالمی انسانی المیہ بن کر سامنے آتا ہے، جو ہر اُس سماج کی کہانی ہے جہاں

غربت کو جرم اور طاقت کو تقدس بنا دیا گیا ہے۔

زیرِ نظر مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ صادق چوبک اور ماڈس انڈریاسس وتھر کے ڈینش زبان کے افسانے 'تیل فروش' اور 'بھوک' جب نصر ملک کے اُردو تراجم کے ذریعہ ہمارے سامنے آتے ہیں تو وہ محض لسانی منتقلی کی مثال نہیں رہتے بلکہ ایک گہرا بین الثقافتی بیانیہ تشکیل دیتے ہیں۔ ان افسانوں میں شناخت کی تشکیل طبقاتی جبر، سماجی بے دخلی، مذہبی و اخلاقی اقدار کی دو عملی یا دوغلا پن اور فرد کی داخلی کشمکش کے ذریعے عمل میں آتی ہے۔ 'تیل فروش' میں عورت کی مجروح شناخت، سماجی تضحیک اور توبہ و نجات کی خواہش ایک ایسے ثقافتی تناظر میں سامنے آتی ہے جو ایرانی معاشرے سے نکل کر اور ڈینش زبان و محاورات میں منتقلی کے بعد از سرِ نو اُردو ساخت میں ڈھل کر اُردو قاری کے سماجی تجربے سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ جبکہ 'بھوک' میں سرمایہ دارانہ نظام، چرچ بطورِ طاقت کے ادارے اور غربت کی تنظیم شدہ بے دخلی، شناخت کو ایک اجتماعی سانحے کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ نصر ملک کی مترجمانہ مداخلت...... جملوں کی ساخت میں تبدیلی، توضیحی اضافے اور ثقافتی ہم آہنگی کی شعوری کوشش ان افسانوں کو اُردو تناظر میں بامعنی بنا دیتی ہے اور یہی عمل مترجم کو ایک فعال ثقافتی ثالث کے طور پر نمایاں کرتا ہے۔ اس طرح یہ دونوں تراجم اس امر کی توثیق کرتے ہیں کہ ادبی ترجمہ نہ صرف ثقافتوں کے درمیان پل قائم کرتا ہے بلکہ شناخت کو ایک جامد تصور کے بجائے متحرک، تشکیل پذیر اور بین الثقافتی مظہر کے طور پر سامنے لاتا ہے۔

☆☆☆

کتابیات/حوالے

۱- نصر ملک کا اُردو ترجمہ...... 'تیل فروش' از صادق چوبک

۲- نصر ملک کا اُردو ترجمہ...... 'بھوک' از ماڈس انڈریاسس وتھر

* نصر ملک کے Facebook page سے استفادہ کیا گیا ہے۔

ثانوی ماخذات:

1. An Introduction to Intercultural Communication:

Identities in a Global
Community *by Fred E. Jandt.*
2. Identity and Cultural Diversity: What Social Psychology can Teach us *by Verkuyten.*
3. Communicating Across Cultures *by Stella Ting-Toorney.*

☆☆☆

Dr. Kausar Rasool
Department of Urdu,
University of Kashmir, Srinagar

Email:kausarrasool@uok.edu.in

مشتاق حیدر

فنِ تعمیر اور اردو شاعری میں

سائے کے جمالیاتی و وجودی پہلو

تلخیص: زیرِ نظر مقالہ فنِ تعمیر اور اردو شاعری میں سائے کے جمالیاتی و وجودی پہلوؤں کا ایک مابعد الطبیعیاتی اور تقابلی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ مضمون میں اس عام تصور کی نفی کی گئی ہے کہ سایہ محض روشنی کی عدم موجودگی کا نام ہے، بلکہ اسے روشنی کے ایک فعال اور ناگزیر ہمزاد کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مقالے میں جاپانی مفکر جونیچیرو تنازاکی، معمار لوئیس کاہن اور ایڈورڈ سعید کے افکار کی روشنی میں مشرق اور مغرب کے جمالیاتی رویوں کا فرق واضح کیا گیا ہے۔ جہاں مغربی فکر نمود اور کلی روشنی پر اصرار کرتی ہے، وہیں مشرقی دانش اخفا اور حجاب میں حسن تلاش کرتی ہے۔ مقالے کا دوسرا حصہ اردو شاعری بالخصوص میر تقی میرؔ، غالبؔ اور فیضؔ کے ہاں سائے کی علامتی اور وجودی معنویت کا احاطہ کرتا ہے۔ آخر میں یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ سائے کی جمالیات دراصل اعتدال کی جمالیات ہے، جو انسانی روح کو مادی چکاچوند سے بچا کر باطنی سکون اور گہرائی عطا کرتی ہے۔

کلیدی الفاظ: سائے کی جمالیات، مابعد الطبیعیات، فنِ تعمیر، اردو شاعری، ظہور اور اخفا، مشرقی بصیرت، لوئیس کاہن، جونیچیرو تنازاکی، وجودی ہمزاد، حجابِ حقیقت

کائنات کی جمالیاتی ترتیب اور ہستی کے لامتناہی مظاہر پر جب ایک صاحبِ فکر غور کرتا ہے تو یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ حسن محض نمود اور چکاچوند کا نام نہیں، بلکہ یہ ظہور اور اخفا کے مابین قائم اس نازک، پُر اسرار اور بارعب توازن میں موجود ہے جسے ہم سایہ کہتے ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی طور پر سایہ روشنی کی نفی یا اس کا عدم نہیں بلکہ اس کا ناگزیر اور حرکی ہمزاد ہے۔ جس طرح سفید کینوس کے بغیر رنگ کی کوئی وجودی وقعت نہیں اور خاموشی کے

بغیر نغمہ محض ایک بے ہنگم شور ہے، بالکل اسی طرح سائے کے بغیر روشنی ایک سپاٹ، بے روح اور یک ابعادی حقیقت بن کر رہ جاتی ہے۔

جدید مغربی تہذیب، جو اشیاء کو ان کی برہنگی میں دیکھنے کی عادی ہو چکی ہے اور جس نے روشنی کو خیر اور تاریکی کو محض شر کے مابعد الطبیعیاتی خانوں میں بانٹ دیا ہے، دراصل انسانی شعور کو ایک ایسی غیر فطری تندی اور سطحیت میں مبتلا کر چکی ہے، جس نے ادراک سے اس کی فطری گہرائی چھین لی ہے۔اس کے برعکس مشرقی بصیرت ہمیں یہ سکھاتی ہے کہ کائنات کا اصل جوہر اس کی نیم تاریکی اور ابہام میں پوشیدہ ہے۔جاپانی مفکر جونیچیرو تنازاکی نے اپنی معرکہ آرا تصنیف In Praise of Shadows میں اس نکتے کو نہایت بصیرت افروز پیرائے میں یوں بیان کیا ہے:

> "We find beauty not in the thing itself but in the patterns of shadows, the light and the darkness, that one thing against another creates."
>
> (یعنی ہم (مشرقی) حسن کو بذاتِ خود شے میں تلاش نہیں کرتے بلکہ سائے کے ان نمونوں، روشنی اور تاریکی میں ڈھونڈتے ہیں جو ایک شے دوسری شے کے تقابل سے پیدا کرتی ہے۔) 1

دوسرے الفاظ میں مشرقیوں کے لیے حسن اس چیز میں نہیں ہے جو مکمل طور پر روشن ہو، بلکہ یہ ان رنگوں اور سائے کی تہوں میں چھپا ہوتا ہے جو ایک دوسرے کے تعاقب میں بنتے ہیں۔بالکل اُسی طرح جیسے ایک قیمتی نگینہ اپنی پوری چمک صرف اندھیرے کی موجودگی میں دکھاتا ہے۔ہماری تہذیب نے سائے کو حسن کے ایک فعال جزو کے طور پر اپنایا ہے۔

سائے کی یہ جمالیات دراصل حجاب کی جمالیات ہے۔جب ہم کسی قدیم محراب یا طویل دالان میں داخل ہوتے ہیں تو وہاں کی پراسرار ٹھنڈک اور نیم تاریکی ہماری بصارت کو وہ سکون بخشتی ہے جو شدید ترین مصنوعی روشنی میں میسر نہیں آ سکتا۔یہ سایہ ہی ہے

جو کسی مادی وجود کو ایک طول و عرض عطا کرتا ہے۔طبیعیاتی طور پر اگر سورج بالکل سر پر ہو تو سایہ پاؤں تلے دب کر معدوم ہو جاتا ہے اور اشیاء اپنی بصری گہرائی کھو بیٹھتی ہیں۔ جوں جوں سایہ طویل ہوتا ہے، اشیاء کی کہانی بھی طویل اور پر اسرار ہوتی جاتی ہے۔فنِ تعمیر کے عالمی شہرت یافتہ معمار لوئیس کاہن، سائے کی اسی مابعد الطبیعیاتی ضرورت پر زور دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> "A wall indicates the light... a wall does not create light, but it defines the boundaries of shadow. It is the play of shadow that gives life to the void."

> (یعنی دیوار روشنی کی نشان دہی کرتی ہے ...ایک دیوار روشنی تخلیق نہیں کرتی، بلکہ یہ سائے کی حدود متعین کرتی ہے۔ یہ سائے کا رقص ہی ہے جو خلا کو زندگی بخشتا ہے) 2

بہ الفاظ دیگر وہ روشنی کی تخلیق نہیں کرتے، بلکہ صرف سائے کی حدود متعین کرتے ہیں۔ایک دیوار کا اصل وظیفہ یہ نہیں کہ وہ دھوپ کو روکے، بلکہ یہ ہے کہ وہ روشنی کو اس طرح تقسیم کرے کہ سائے کے رقص سے خلا کو زندگی مل جائے۔

سائے کی اس سجاوٹ میں مٹی کے چراغوں کی لرزتی ہوئی لو سے دیواروں پر بننے والے وہ ہیولے بھی شامل ہیں جو ہمارے اجتماعی لاشعور اور دیومالائی کہانیوں کا حصہ تھے۔روشنی اگر مادے کی طبیعی حقیقت ہے،تو سایہ اس کی وہ روحانی بازگشت ہے جو ہمیں یاد دلاتی ہے کہ مادی حقیقت کے پیچھے بھی ایک اور حقیقت روپوش ہے۔سائے کی جمالیات ہمیں یہ سکھاتی ہے کہ کمال کے بجائے نقص اور اخفا میں زیادہ کشش ہوتی ہے، کیونکہ یہی وہ گوشے ہیں جہاں قاری یا ناظر کا تخیل اپنا کام شروع کرتا ہے۔

اردو شاعری کی اقلیم میں روشنی اور سائے کا رشتہ محض بصری نہیں بلکہ گہرا جذباتی اور وجودی بھی ہے۔ ہمارے شعرا نے تیرگی اور سائے کو محض روشنی کی ضد کے طور پر نہیں برتا ہے، بلکہ اسے ایک ایسی جمالیاتی پناہ گاہ قرار دیا ہے جہاں روح اپنی تھکن اتارتی ہے۔

خدائے سخن میر تقی میرؔ کے ہاں سایہ ایک ایسی مابعد الطبیعیاتی علامت بن کر ابھرتا ہے جو انسانی وجود کی ناپائیداری اور ہما کے سائے کی طرح کی کسی لاحاصلی کو ظاہر کرتا ہے۔ میرؔ کے نزدیک سایہ انسان کا وہ رفیق ہے جو اس کی بے بضاعتی پر گواہ ہے۔ میر فرماتے ہیں:

سایہ سا ساتھ ساتھ پھرے ہیں تمام روز
طاقت کہاں کہ میرؔ سے کچھ گفتگو کریں

اس شعر میں میرؔ نے سایہ کو ایک خاموش وجودی ہمزاد کے طور پر پیش کیا ہے جو انسان کی تھکن اور بے بضاعتی کا ہم سفر تو ہے، مگر کلام کی سکت نہیں رکھتا۔ یہ ناپائیداری اور خاموشی ہی وہ مابعد الطبیعیاتی کیفیت ہے جس کا ذکر میرؔ کے ہاں کثرت سے ملتا ہے۔ میرؔ کے ہاں انسان کا وجود بذاتِ خود ایک سایہ ہے جس کی اپنی کوئی مستقل حقیقت نہیں:

نقشِ قدم ہی اپنا ہم کو تو راہبر ہے
سائے کی طرح اپنے ہم راہ جا رہے ہیں

یہاں میرؔ "سائے" کو حجابِ وجود کے طور پر برتتے ہیں۔ یعنی انسان خود اپنی حقیقت سے اتنا ہی دور ہے جتنا ایک سایہ اپنے اصل سے۔ میرؔ کی شاعری پر بات کرتے ہوئے معروف نقاد ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

میر کے ہاں سایہ صرف دھوپ کا نعم البدل نہیں بلکہ یہ انسانی روح کا وہ عکس ہے جو زندگی کی کڑی دھوپ میں اس کا ساتھ نہیں چھوڑتا۔ میر نے سائے کو ایک ایسی پراسرار معنویت عطا کی ہے جو اسے ایک مابعد الطبیعیاتی تجربہ بنا دیتی ہے۔3

غالبؔ کے ہاں سائے اور روشنی کی جمالیات ایک فلسفیانہ موڑ اختیار کر لیتی ہے۔ غالبؔ سائے کو ایک ایسی پردہ داری قرار دیتے ہیں جو حقیقتِ مطلق کی تمازت کو براہِ راست دیکھنے کی تاب نہ رکھنے والوں کے لیے ایک حجاب کا کام کرتی ہے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے

غالبؔ کی اس جمالیاتی جہت پر شمس الرحمٰن فاروقی اظہارِ رائے کرتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں:

''یہاں ظلمت دراصل وہ امکان ہے جس میں شمع کی خاموشی ایک گہری معنی خیزی پیدا کرتی ہے۔ سایہ یہاں روشنی کی غیر موجودگی نہیں بلکہ اس کی مقدس خاموشی بن کر ابھرتا ہے۔'' 4

جدید اردو شاعری کے عہد میں فیض احمد فیضؔ کے ہاں سائے اور روشنی کی یہ جمالیات ایک سماجی اور سیاسی استعارہ بن کر ابھرتی ہے۔ فیضؔ نے سائے کو مظلوم کی پناہ گاہ اور روشنی کو اس جھوٹی یا ادھوری سحر سے تعبیر کیا ہے جو آنکھوں کو تو خیرہ کرتی ہے مگر عوام کے باطن کو منور نہیں کرتی۔ ان کی مشہور نظم 'صبحِ آزادی' کا یہ حصہ سائے اور روشنی کی وجودی کشمکش کا شاہکار ہے:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں

یہاں 'داغ داغ اجالا' دراصل سائے کی وہ یلغار ہے جو ادھوری روشنی کے سینے پر ثبت ہے۔ فیضؔ کی جمالیات میں سایہ، روشنی کے ادھورے پن کو بے نقاب کرنے والا ایک آئینہ ہے۔ ان کے نزدیک مکمل روشنی کا دعویٰ آمریت کی علامت ہے۔ جبکہ سائے کا وجود اُس ادھورے پن کی گواہی ہے جسے ابھی طے کرنا باقی ہے۔

سایے اور روشنی کی جمالیات کا تنقیدی مطالعہ اس وقت تک تشنہ رہے گا جب تک مشرق اور مغرب کے ان دو بالکل متضاد رویوں کا تجزیہ نہ کیا جائے جو انہوں نے تاریکی کے ساتھ اپنائے ہیں۔ مغرب کی پوری تاریخ 'روشن خیالی' اور سائنسی و عقلی بنیادوں پر اندھیرے کو جڑ سے مٹانے کی جدوجہد سے عبارت ہے۔ جبکہ مشرق کی روح نے ہمیشہ سائے کی پناہ میں سکون اور باطن کی حقیقت دریافت کی ہے۔ یہاں سایہ دشمن نہیں بلکہ ایک ہمدرد اور رازدار دوست ہے۔

مشرقی فنِ تعمیر بالخصوص برصغیر کے قدیم محلات اور حویلیوں پر غور کرنے پر ناظر پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہاں روشنی کو کبھی براہِ راست اندر آنے کی اجازت نہیں دی گئی۔

اِسے محرابوں، جالیوں اور دالانوں کے ذریعے 'تراش' کر لطیف سائے میں بدلا گیا ہے۔ مشہور سیاح فرانسوا برنیئر نے اپنے سفرنامے میں مغل عمارات کے ان سائے دار دالانوں کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "The light is never direct... but is softened by deep verandas and lattices, providing a spiritual coolness."
>
> (یعنی روشنی کبھی براہِ راست نہیں آتی ... بلکہ گہرے دالانوں اور جالیوں کے ذریعے اسے لطیف بنا دیا جاتا ہے، جو ایک روحانی خنکی مہیا کرتے ہیں۔) 5

اس کے برعکس، جدید مغربی فنِ تعمیر نے شیشے کی دیواروں کا تصور پیش کیا، جس کا مقصد ہر چیز کو عریاں کر دینا اور سائے کا خاتمہ تھا۔ معروف دانشور اور نقاد ایڈورڈ سعید نے اس نکتے کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

> "The Western gaze seeks to bring everything into the light of scrutiny, whereas the East believes in the sanctity of the veil and the shadow."
>
> (یعنی مغربی نگاہ ہر چیز کو تفتیش کی روشنی میں لانے کی کوشش کرتی ہے، جبکہ مشرق حجاب اور سائے کے تقدس پر یقین رکھتا ہے۔) 6

مغرب کا یہ رویہ دراصل اس کی حاکمانہ جبلت کا حصہ ہے۔ یعنی ہر چیز پر روشنی ڈال کر اسے اپنے مشاہدہ اور علم کے قابو میں لے آنا، جبکہ مشرق اخفا اور حجاب کا قائل ہے، جہاں حقیقت پر سائے کی چادر تنی رہتی ہے۔ مغربی جمالیات میں نمود کو فوقیت حاصل ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ جو نظر نہیں آتا وہ وجود نہیں رکھتا۔ لیکن مشرقی جمالیات میں بود کا تعلق سائے سے ہے۔ مشرق کی روایتی موسیقی ہو یا مصوری، وہاں خالی جگہیں اور سائے دار گوشے فن پارے کی جان ہوتے ہیں۔ رابندر ناتھ ٹیگور نے اپنے

ایک مضمون میں اس حقیقت کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

"Light is the messenger of what is, but shadow is the herald of what might be."

(یعنی روشنی اس کی پیغامبر ہے جو موجود ہے، جبکہ سایہ اس کا نقیب ہے جو ہوسکتا ہے) 7

فنِ تعمیر اور بصری فنون کی پوری تاریخ دراصل روشنی کو قید کرنے اور سائے کو ایک فنکارانہ ترتیب دینے کی تاریخ ہے۔ ایک معمار جب نقشہ مرتب کرتا ہے، تو وہ صرف اینٹ اور پتھر کی دیواریں کھڑی نہیں کرتا بلکہ وہ اس 'خلا' کی تخلیق کرتا ہے جہاں روشنی اور سایہ ایک دوسرے سے مصافحہ کرسکیں۔ مکان کی روح اس کے روشن گوشوں میں نہیں، بلکہ ان سائے دار کونوں میں بستی ہے جہاں مکیں کی تنہائی اور سکون پناہ لیتے ہیں۔

فنِ تعمیر میں سایہ وہ بنیادی عنصر ہے جو کسی بے جان عمارت کو طول وعرض اور وقار عطا کرتا ہے۔ اگر کسی بلند و بالا عمارت پر روشنی ہر طرف سے سپاٹ اور یکساں پڑے تو وہ ایک بے روح ڈبے کی مانند محسوس ہوگی۔ یہ سائے ہی ہیں جو محرابوں کو گہرائی، ستونوں کو استقامت اور بالا دریوں کو پُراسرار بنا دیتے ہیں۔ عظیم امریکی معمار لوئیس کاہن، جنہیں سائے کا شاعر بھی کہا جاتا ہے، نے اپنے ایک معرکہ آرا خطبے میں یوں کہا تھا:

"A wall creates a shadow, and the shadow belongs to the light. A wall does not create light, but it defines the boundaries of shadow. It is the play of shadow that gives life to the void."

(یعنی ایک دیوار سائے کو تخلیق کرتی ہے، اور سایہ روشنی ہی کا حصہ (ملکیت) ہے۔ دیوار روشنی پیدا نہیں کرتی، بلکہ یہ سائے کی حدود متعین کرتی ہے۔ یہ سائے کا رقص ہی ہے جو خلا کو زندگی بخشتا ہے۔)8

معمار کا سب سے بڑا اوزار روشنی نہیں، بلکہ وہ دیوار ہے جو سائے کو جنم دیتی

ہے۔ سایہ وہ جگہ ہے جہاں روشنی کو اپنی اصلیت اور حد کا احساس ہوتا ہے۔ برصغیر کی اسلامی طرزِ تعمیر، بالخصوص تاج محل کی جالیوں اور چھتوں پر غور کیجیے، یہاں جالی کا استعمال محض تزئین و آرائش نہیں، بلکہ یہ روشنی کو تراشنے کا ایک آلہ ہے۔ جب سورج کی تیز کرنیں ان جالیوں سے گزر کر فرش پر سائے کے پیچیدہ نقش و نگار بناتی ہیں، تو وہ ایک مادی مکان کو روحانی کیفیت میں بدل دیتی ہیں۔

مصوری کی دنیا میں سائے کی اہمیت اس وقت پوری شدت کے ساتھ واضح ہوئی جب اطالوی نشاۃ الثانیہ کے فنکاروں نے 'چیاروسکیورو' کی تکنیک دریافت کی۔ یہ وہ ہنر تھا جس میں روشنی اور تاریکی کے شدید تضاد کے ذریعے تصویر میں زندگی اور حجم بھرا جاتا تھا۔ لیونارڈو ڈا ونچی اور بالخصوص کاراواجو نے سائے کو اس طرح برتا کہ تصویر کا مرکزی کردار اندھیرے کی تہوں سے ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ سائے کا یہ استعمال محض بصری نہیں تھا بلکہ کردار کی نفسیاتی گہرائی کو ظاہر کرنے کا ذریعہ تھا۔

سنیما کی دنیا میں بھی، جسے 'روشنی کی تحریر' کہا جاتا ہے، سائے نے ایک نئی جمالیات کو جنم دیا۔ 1940 کی دہائی کی فلم نوئیر میں سائے صرف پس منظر نہیں تھے، بلکہ وہ خود ایک کردار بن کر ابھرے تھے۔ دیواروں پر پڑنے والے طویل سائے اور نیم تاریک گلیوں نے انسانی نفسیات کے خوف اور تجسس کو وہ زبان عطا کی جو مکالمے فراہم نہیں کر سکتے تھے۔

مکان کے اندر سائے کی موجودگی مکیں کے لیے ایک نفسیاتی حصار فراہم کرتی ہے۔ جدید شیشے کے مکانات، جہاں سائے کی گنجائش کم ہوتی جا رہی ہے، انسان کو ایک نمائشی وجود بنا دیتے ہیں۔ اس کے برعکس، قدیم حویلیوں کے وہ ٹھنڈے سائے دار کمرے جہاں روشنی صرف روشن دان سے ایک لکیر بن کر آتی تھی، انسان کو اپنی ذات میں جھانکنے اور تفکر کا موقع دیتے تھے۔ سائے کی جمالیات تعمیراتی سطح پر ہمیں یہ سکھاتی ہے کہ کمالِ فن نمود میں نہیں، بلکہ اس توازن میں ہے جہاں روشنی اپنی حد پہچان لے اور سایہ اپنی وسعت دکھائے۔

تنقیدی طور پر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ سائے کی جمالیات دراصل اعتدال کی

جمالیات ہے۔ یہ ہمیں یاد دلاتی ہے کہ زندگی کی سچی خوبصورتی نہ تو مکمل اندھیرے میں ہے اور نہ ہی خیرہ کن روشنی میں، بلکہ اُس نیم تاریکی میں ہے جہاں روشنی اپنی تمازت کھو کر لطافت میں بدل جاتی ہے۔ مشرق کی تہذیبی روح نے سائے کو جس طرح اپنایا، وہ اس بات کی علامت تھی کہ ہم حقیقت کو فتح کرنے کے بجائے اس کے ساتھ ہم آہنگ ہونا چاہتے ہیں۔

سایے اور روشنی کی جمالیات پر یہ مختصر سی بحث اس بات پر منتج ہوتی ہے کہ کائنات کا حسن محض ظہور میں نہیں، بلکہ اس ازلی کشمکش میں پنہاں ہے جو روشنی اور تاریکی کے مابین جاری ہے۔ سایہ محض روشنی کی عدم موجودگی کا نام نہیں، بلکہ وہ روشنی کا وہ ناگزیر ہمزاد ہے جو اشیاء کو حجم، مکان کو گہرائی اور انسانی روح کو وقار عطا کرتا ہے۔ ادبی متن ہو یا فنِ تعمیر، سائے کی اہمیت اس لیے ابدی ہے کہ یہ انسانی نفسیات کے اس حصے سے مخاطب ہوتا ہے جو پراسراریت اور سکون کا متلاشی ہے۔ جدید عہد کی چکا چوند نے اگرچہ سائے کو مٹانے کی ہر ممکن کوشش کی، مگر انسانی فطرت آج بھی ان سائے دار محرابوں اور نیم تاریک گوشوں کی طالب ہے جہاں وہ اپنے بکھرے ہوئے وجود کو یکجا کر سکے۔ جس طرح خاموشی کے بغیر گفتگو محض شور ہے، اسی طرح سائے کے بغیر روشنی محض ایک بے روح سپاٹ پن ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ باطن کا اجالا وہی پا سکتا ہے جو سائے کی پناہ لینا جانتا ہو۔ سچا تخلیق کار وہی ہے جو اپنے فن میں روشنی کے ساتھ ساتھ سائے کے لیے بھی جگہ چھوڑ دے، تا کہ دیکھنے والا یا پڑھنے والا اس سائے کی اوٹ میں اپنی بصیرت کے نئے چراغ جلا سکے۔ سائے کی یہ ابدی پناہ گاہ ہی وہ مقام ہے جہاں کائنات کے مخفی اسرار خود کو آشکار کرتے ہیں۔ روشنی صرف وہی کچھ دکھاتی ہے جو موجود ہے۔ جبکہ سایہ اس کی طرف اشارہ کرتا ہے جو معنی بن کر ہمارے لاشعور میں بستا ہے۔

حوالہ جات:

1- Tanizaki, Jun'ichiro, In Praise of Shadows, English translation by Thomas J. Harper, Publisher:

Leete's Island Books, New York, 1977, p. 18
2- Kahn, Louis, Louis Kahn: Essential Texts, Edited by: Robert Twombly, Publisher: W. W. Norton, New York, 2003, p. 62
3 سید عبداللہ، ڈاکٹر، نقدِ میر، ناشر: شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، 1958ء، ص 112)۔
4 فاروقی، شمس الرحمٰن، تفہیمِ غالب، ناشر: غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 1989ء، ص 451)۔
5- Bernier, François, Travels in the Mogul Empire, Translated by: Archibald Constable, Publisher: Oxford University Press, London, 1914, p. 240.
6- Said, Edward, Orientalism, Publisher: Pantheon Books, New York, 1978, p. 86.
7- Tagore, Rabindranath, The Religion of an Artist, Publisher: Visva-Bharati, Calcutta, 1933, p. 45.
8- Kahn, Louis, The Voice of Louis Kahn, Edited by: Alexandra Tyng, Publisher: Rizzoli, New York, 1997, p. 74.

☆☆☆

Dr. Mushtaq Haider
Department of Urdu,
University of kashmir
Email: mushtaqhaider@uok.edu.in

عرفان احمد ملک (عرفان عالم)

حکیم منظور کی شاعری کا ساختیاتی مطالعہ، لفظیاتی نظام، معنیاتی توسیع

تلخیص : یہ مقالہ ریاست جموں وکشمیر کے ممتاز شاعر حکیم منظور کی شاعری کا ساختیاتی (Structuralist) اور لسانی تناظر میں ایک علمی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ عرفان احمد ملک نے اس امر کی وضاحت کی ہے کہ حکیم منظور نے روایتی شعری لفظیات سے ہٹ کر اپنے عہد کے سماجی اضطراب، عدم تحفظ اور بحرانی کیفیت کو اپنی شاعری کا محور بنایا ہے۔ مقالے میں ساختیات کے اصولوں، لسانی ارتقاء اور معنوی توسیع کے عمل کو بنیاد بنا کر یہ ثابت کیا گیا ہے کہ حکیم منظور کے ہاں الفاظ (مثلاً چنار، برف، جھیل ڈل) محض علامات نہیں بلکہ نئے معنیاتی نظام کے عکاس ہیں۔ مقالہ نگار نے واضح کیا ہے کہ منظور کی شاعری میں روایتی "حسن وعشق" کی جگہ مقامی جغرافیے اور ماحولیاتی عناصر نے لے لی ہے، جہاں "چنار" خوبصورتی کے بجائے "خوف اور وراثت میں ملے عدم تحفظ" کا استعارہ بن کر ابھرتا ہے۔ یہ مقالہ منظور کی قادر الکلامی اور ان کے منفرد لفظیاتی نظام کے ذریعے کشمیر کی عصری صورتحال کی تفہیم کا ایک نیا دریچہ وا کرتا ہے۔

کلیدی الفاظ : حکیم منظور، ساختیاتی مطالعہ، معنیاتی توسیع، عدم تحفظ، کشمیری لفظیاتی نظام۔

تعارف: تاریخی اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو ہر عہد ایک نئے مشاہدے سے گزرتا ہے، جس کے بارے میں انسانی تہذیب پہلے سے باخبر نہیں ہوتی۔ ان مشاہدات کے پس پشت چند ایک چیزیں کارفرما ہوتی ہے جن میں نمایاں طور پر مذہب، زبان، سیاست، رہن سہن، ثقافت اور ادب وغیرہ سرفہرست ہے۔ اعلیٰ، ادنا، صحیح، غلط، اچھائی، برائی، غلام، مالک یہ

سب زبان کی اخلاقی نوعتیں ہیں، ہمیں اس بات کا جائزہ لینا چاہئے کہ زبان کی تعمیر میں سماج کس طرح اپنا کردار ادا کرتا ہے اور کیسے زبان کی اخلاقیات کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ اس بات کی توضیع یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ ہر سماج ایک منصوبہ بند نظام سے جڑا ہوتا ہے، ہر نظام کی اپنی تشریحات ہوتی ہے اور ہر ایک تشریح کا اپنا ایک الگ ترسیلی طریقہ کار ہوتا ہے، جو ایک مخصوص ساخت پر استوار ہوتی ہے۔ اس مخصوص زبان کے مخصوص ڈھانچے کا اپنا ایک لفظیاتی نظام ہوتا ہے جس کی اپنی اپنی الگ معنیاتی صراحت ہوتی ہے اور ہر زبان سے وابستہ ادیب کا اپنا ایک مخصوص اسلوب ہوتا ہے جس کے ذریعے وہ الفاظ کے معنوں میں ایسی توسیع پیدا کرتا ہے کہ جسے زبان کی معنیاتی سطح میں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ یہ دراصل ابہام کا ایک ایسا عمل ہے جس میں معنی تہہ در تہہ کھلتے رہتے ہیں۔اردو زبان میں یہ عمل سب سے پہلے نئے معنوں کے ساتھ عہد غالب میں شروع ہوا، ناسخ نے اسے توسیعی بخشی، ترقی پسندوں نے اسے وسعت دے کر عدم تحفظ کے موضوعات کو پہلی مرتبہ برتنے کی ایک جاندار کوشش کرتے ہوئے اس میں کامیاب بھی ہوئے اور جدیدیت نے اسے عروج بخشا، بلکہ اردو میں جدیدیت جیسے ' گنجینہ معنی کیگو ہر کھلنے ' کے مترادف ہے۔جس نے الفاظ میں ابہام کی ایک نئی راہ وا کرتے ہوئے لفظیات کو ایک منفرد زبان عطا کی۔ جہاں تک حکیم منظور کا تعلق ہے، اگر ان کے شعری سرمایہ کو دیکھا جائے یوں محسوس ہوگا کہ انہوں نے یکثر روایتی شاعری سے ہٹ کر اپنی شاعری میں ان موضوعات کو جگہ دی ہے جو معاشرہ کا حصہ تو تھے لیکن ادب میں انہیں برتنا جیسے ادبی مزاج کے برخلاف سمجھا جاتا تھا۔ان کی تمام شاعری کشمیر کے ادبی ماحول میں ایک الگ اور منفرد کیفیت کو اجاگر کرتے ہوئے اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ یہ اگرچہ اس دور میں ادب کا مزاج نہیں تھی لیکن سماج کا مزاج ضرور تھی اور اصل ادب کا مزاج سماج کے مزاج کو سامنے لانا ہی ہوتا ہے۔ حکیم منظور نے سماج کے مزاج کو اپنی شاعری میں ڈھال کر جذبات اور تخیل سے بھرپور خوبصورت ادبی انداز استعمال کرنے کے علاوہ استدلال سے کام لیتے ہوئے عدم تحفظ کی شکار زندگی کو سامنے لانے کی بھرپور کوشش کی اور وہ اس میں کافی کامیاب بھی ہوئے۔

میرا یہ تحقیقی مقالہ تین حصوں پر مشتمل ہوگا؛ پہلے حصے میں زبان اور ساختیات کے اصولوں کو سمجھنے کی کوشش کی جائے گی۔ دوسرے حصے میں اس بات کی طرف توجہ دینے کی کوشش کی جائے گی کہ الفاظ میں معنیاتی توسیع کیسے ممکن ہوتی ہے اور آخری حصے میں حکیم منظور کی شاعری پر اس کا اطلاق کرنے کی کوشش کی جائے گی اور یہ بات سامنے لانے کی کوشش کی جائے گی کہ انہوں نے عام لفظیات میں کیسے نئے معنوں کے دفتر کھول کر روایتی الفاظ کو نئے معنی عطا کر کے انہیں توسیع بخشی۔

اصل موضوع: فن اور جمالیات کے بارے میں انسان کا نقطہ نظر ہمیشہ مختلف وجوہات کی بنا پر مختلف رہا ہے۔ ادب جمالیاتی انداز میں حقیقت کا اظہار ہے اور یہ حقیقت زبان میں پنہاں ہیں۔ معاشرہ جس کے ثقافتی، معاشی، سیاسی، جغرافیائی مظاہر انسانی خواہشات، خوشیوں اور خوف کے ساتھ مسلسل سفر کرتا رہتا ہے اور اس کا ردعمل انسانی طرز عمل اور سرگرمیوں کے ذریعے سامنے آتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب کی اہمیت ان تمام عناصر سے وابستہ ہے اور ادب معاشرے کے بارے میں ہماری تفہیم میں اضافہ کرتا رہتا ہے، جہاں ہمیں سابقہ تہذیبوں اور قوموں سے وابستگی ہو جاتی ہے، وہیں ادب مستقبل کی منصوبہ بندی میں بھی ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ زبان کے ذریعے سے ہی ادب کی پہچان ممکن ہے، ایک مخصوص زبان اپنے قوم کے ورثے، اس کے سرمایۂ علمی، ادبی اور سائنسی کامیابیوں کا محرک ہوتی ہے، جو اُس مخصوص معاشرے کی شناخت کرتی ہے اور اُس زبان سے جڑا ادب اُس معاشرے کی شناخت کراتا ہے۔ ادب ہمیں اپنے اردگرد کی فطرت سے متعارف کرانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

کسی زبان کے قواعد کو جاننا، اُس زبان کے ادب کو جاننے کے برابر نہیں۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہم اردو جانتے ہیں اس کا قطعاً یہ مطلب نہیں کہ ہم اردو ادب جانتے ہیں اور جب ہم کسی زبان کے ادب سے وابستہ ہوتے ہیں تو ہم زبان کی درستگی اور قواعد کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ یوں ادب ہمیں زبان کی علمی صلاحیتوں سے بہرہ ور کراتی ہیاور ہم لفظیات کی تفہیم کے ذریعے معاشرے کی تفہیم کو سمجھ سکتے ہیں۔ زبان تہذیب کے مظاہر میں اعلیٰ ترین مظاہر میں سے ایک ہے اور انسانی سرگرمی کی زنجیر کی ایک کڑی ہے، جو زندگی

اور معاشرے کے درمیان انسانی اہمیت کو اجاگر کرتی ہے، کیونکہ زبان کے بغیر معاشرے کا تصور ممکن نہیں اور نہ ہی معاشرے کے بغیر زبان کا۔ زبان کے وجود کے لئے ایک بولنے والا گروہ ضروری ہونا چاہئے، جس کا وجود معاشرتی حقیقت سے باہر نہیں ہوسکتا اور یہ وجود صرف ایک ہی گروہ کے لوگوں کے مابین ایک قسم کے معاہدے کی بدولت ہی ممکن ہو سکتا ہے۔ یہ اس بات کا بین ثبوت ہے کہ انسان اُس خاندان سے جدا نہیں ہوسکتا جس میں وہ رہتا ہے۔ اگر اس طرح سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ انسانی وجود زبانی وجود پر منحصر ہے۔ ایسے میں انسان اور زبان کا تعلق سیدھے سماج سے جڑا ہے اور سماجی لسانیات زبان اور معاشرے کے درمیان تعلق کا مطالعہ ہے اور لوگ مختلف معاشرتی حالات میں زبان کا استعمال کیسے کرتے ہیں؟ زبان انسانی معاشرتی فطرت کو کس طرح متاثر کرتی ہے؟ اور سماجی تعامل زبان کو کس طرح تشکیل دیتا ہے؟ یہ ایک مخصوص علاقے میں کس طرح پروان چڑھتی ہے۔ زبان متغیر ہے اور ہمیشہ بدلتی رہتی ہے، یوں زبان یکساں یا مستحکم نہیں رہتی جب یہ بدلتی رہتی ہے تو ایسے میں اس کی ایک تاریخی حیثیت بنتی ہے۔

جہاں تک تاریخی لسانیات کا تعلق ہے، یہ زبان کے حوالے سے ایک ایسا سائنسی مطالعہ سمجھا جاتا ہے جس کا تعلق گزرے زمانوں میں زبان کے نشوونما اور وقت اور حالات کے ساتھ رونما ہونے والی تبدیلیوں سے ہے اور اس سائنس کے ذریعے اس بات کو دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ آوازوں کا نظام، الفاظ کی ساخت، جملوں کی بناوٹ کو کس طرح ادا کیا جاتا تھا، تاکہ زبان کے ذریعے انسانی ارتقاء کو سمجھا جائے اور جہاں تک تقابلی لسانیات کا تعلق ہے اسے تاریخی لسانیات کی ایک ذیلی شاخ سمجھا جاتا ہے۔ تقابلی لسانیات اور تاریخی لسانیات دونوں لسانیات کی متعلقہ شاخیں ہیں جن کا ایک دوسرے سے گہرا تعلق ہے۔ تقابلی لسانیات زبانوں کے درمیان مماثلت اور فرق کا مطالعہ ہے، جبکہ تاریخی لسانیات اس بات کا مطالعہ ہے کہ زبانیں وقت کے ساتھ کیسے بدلتی رہتی ہیں۔ ساختیات ایک نظریاتی طریقہ کار ہے جو زبان کے ڈھانچے کا تجزیہ کرنے کے لیے تقابلی اور تاریخی لسانیات دونوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ساختیات سطحی خصوصیات کا مطالعہ کرنے کے بجائے زبان کے بنیادی ڈھانچے کا تجزیہ کرنے کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ اس طرح

ساختیات کو زبانوں کے درمیان مماثلت اور فرق کی نشاندہی کرنے کے ساتھ ساتھ وقت کے ساتھ ساتھ زبانوں کی تاریخی تغیر کا پتہ لگانے کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔کشمیر میں چنار کے حوالے سے تاریخی اعتبار سے یہ بات سامنے آرہی ہے کہ اسے حضرت میر سید علی ہمدانی شاہ ہمدان پہلی بار ایران سے کشمیر لائے تھے۔لسانی اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو چنار کو پورے وسطی ایشائی ممالک اور باقی تمام ممالک میں چنار ہی کہا جاتا ہے۔لیکن کشمیر میں اس کو چنار کے بجائے "بون" کہا جاتا ہے۔ چنار کے مفاہیم کو اگر دیکھا جائے تو اس کے معنی خوبصورتی کے ہیں چونکہ یہ فارسی زبان کا لفظ ہے فارسی میں اس کے معنی " آگ" کے ہیں۔اس کے بجائے کشمیری زبان کا لفظ "بون ء" سنسکرت زبان سے اخذ کیا گیا ہے، جس کے معنی "ماں کی ممتا" کے ہیں، حالانکہ پھل نہ ہونے کے باعث یہ بانجھ پن کی علامت ہے، لیکن چھانو نے اسے ممتا کی شفقت سے نوازا ہے یوں فارسی اور کشمیری معنی متضاد ہیں۔دوم کشمیری زبان فارسی سے پہلے سنسکرت کے کافی قریب تھی تو تاریخی اعتبار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ نام کی مناسبت سے اگر دیکھا جائے تو فارسی نے بعدازں کشمیری پر اپنے اثرات مرتب کئے، یوں چنار یا تو کشمیر کا اپنا درخت ہے یا زمانہ قدیم سے ہی کشمیر میں موجود ہے۔

تاریخی لسانیات جملوں، الفاظ اور آوازوں کو ان کے بنیادی اجزاء میں تجزیہ کرنے اور ان اجزاء کے درمیان تعلقات کا تعین کرنے میں معلومات فراہم کرتی ہے۔ ساختیات لسانیات کے بنیادی تصورات میں سے ایک ہے، جو زبان میں جملے اور الفاظ کی بناوٹ اور ان کے معانی کا تعین کرنے میں مدد کرتا ہے۔زبان کے استعمال کے مطالعہ میں، الفاظ کے صوتیاتی، صوریاتی یا شکلی) مورفولوجیکل(اور قواعدی اجزا کی شناخت کر کے اس بات کا تعین کرنے کے لیے کیا جاتا ہے کہ ان اجزاء کی جملے کی تشکیل میں کس طرح مطابقت پیدا کی جائے۔اس بات کو اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں کہ ساختیات عمارت نہیں اور نہ ہی عمارت کی تعمیر کرنے والے ڈھانچے کے لئے استعمال کیا جانے والا موادہ ہے بلکہ یہ وہ نقشہ ہے جس کی بنیاد پر عمارت کی بنیاد ڈالی گئی اس کا مطلب یہ تعمیراتی عمل یا تعمیراتی عمل میں استعمال ہونے والا مواد نہیں، بلکہ اس مواد کو جمع کرنے،

نصب کرنے اور ترتیب دینے کا طریقہ ہے اور جہاں تک اصطلاحی معنی کا تعلق ہے ساختیات ادبی کاموں کی اندرونی تزئین کاری کا عمل ہے، جس میں لفظیات، اصطلاحیں، علامتیں اور ان کا معنی شامل ہیں۔ جو ایک دوسرے کے ساتھ جڑ کر ایک نئی لفظیات کو عملی جامعہ پہناتے ہیں۔

ایسے میں ساختیات نہ موضوعی ہے اور نہ معروضی، نہ مادی یا مثالی ہے، یہ ذہن میں بھی پوشیدہ نہیں ہے۔ درحقیقت ساختیات لفظیات کے تعلقات کا وہ نیٹ ورک ہے جسے انسانی ذہن خلق کرنے کے بجائے، دیکھتا ہے، اخذ کرتا ہے، جانچتا ہے اور پھر اس کا خلاصہ کرتا ہے کہ اس کی تشکیل کیسے اور کیونکر ہوئی اور یہ وہ نظریہ عمل ہے جہاں انسان مختلف عناصر کے درمیان تعلقات کو منظّم کرنے کا تصور کرتا ہے۔ جو ظاہر ہونے والی چیز کو اس کی شناخت اور اس کی خاصیت دیتا ہے۔ یہاں ایک اور بات یہ سامنے آتی ہے کہ کسی چیز کی اپنے آپ میں کوئی بڑی قدر و قیمت نہیں ہوتی، بلکہ دوسروں کے ساتھ تعلقات میں اس کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا ہے اور ساختیات کی بنیادی خصوصیت یہی ہے کہ یہ آپسی تعلقات پر توجہ کرنے کی طرف راغب کرتا ہے جس کے ذریعے یا جس کے بعد الفاظ کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا ہے۔

گویا یہ ایک نظریاتی طریقہ کار ہے جو زبان کو ایک ساخت سمجھتا ہے، یعنی عناصر کا ایک مجموعہ جو ان کے مابین رسمی تعلقات قائم کرتا ہے۔ یہ ایک سائنس ہے جس کی بنیاد اس مفروضے پر قائم ہے کہ زبان کے کسی بھی عنصر کا تجزیہ لسانی نظام کے باقی عناصر سے الگ تھلگ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ ان معنوں میں ساختیات ایک ایسا نظریہ ہے جو زبان کے مطالعہ میں وضاحتی نقطہ نظر کا اطلاق کرتا ہے۔ یہاں صوتی اکائیوں کی تشکیل کے لئے الفاظ کی تشکیل ہوتی ہے، جو جملوں کے لئے راہ ہموار کرتی ہے، جہاں معنیاتی در کھلتے ہیں اور یوں متن کا ظہور ہوتا ہے، جو ایک الگ معنیاتی نظام پر قائم ہوتا ہے۔ حالانکہ ڈی سی سیوّر نے بھی لفظ ساخت کے بجائے لفظ نظام کا ہی استعمال کیا ہے اور نظام ساخت سے کئی زیادہ معنی کا حامل ہے جو ایک مکمل ڈھانچے کی بات کرتا ہے۔ ایسے میں ڈی سی سیوّر کے مطابق ساخت وہ عمل ہے جسے ایک ڈھانچے یا نظام کے طور پر بیان کیا جاسکتا ہے، اس کے

بیرونی تعلقات جیسے سماجی، سیاسی، تاریخی کے بجائے اس کے داخلی تعلقات جیسا شارے اور اشارہ کرنے والیکے حوالہ سے ہونی چاہئے۔ کیونکہ اسے اس کے اندرونی تضادات کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ جو ثقافت سے تعلق رکھتا ہے۔" ساختیات کسی ثقافتی مظہر کے کلی نظام (ساخت) کو دریافت کرنے کا ایک طریق (Method) ہے۔"(1)

جہاں تک ثقافت کا تعلق، ثقافت کے تصور کو اس کی نوعیت اور مواد کے مطابق سمجھنا چاہئے۔ایسے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ثقافت اُس تمام فکری اور سائنسی اقدار، رسم و رواج اور طرز عمل کا ملا جلا نام ہے جو ایک قوم یا کسی قوم سے وابستہ کسی مخصوص گروہ تک منتقل ہوتی رہی ہے یا جو اس قوم نے ایک طویل مسافت کے بعد اپنے اسلاف سے مختلف صورتوں میں اخذ کیا ہے اور جس کی ایک تاریخی سچائی ہے۔ ثقافت معاشرے کی فطرت اور سوچنے کے طریقوں کی نمائندگی کرتی ہے جو اس کے ارکان کو ایک مخصوص دائرے میں نہ صرف سنبھالے رکھتی ہے، بلکہ اس کا اتحاد قائم رکھنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔اس بات کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افراد کے کسی بھی گروہ کی کسی بھی سماجی ساخت کو تب تک سمجھنا ممکن نہیں جب تک نہ اُس کی ثقافت کی نوعیت کو سمجھا جائے۔ سماج ہی کسی فرد کی شخصیت کے اندر بسا ہوتا ہے، شخصیت مخصوص ثقافتی طریقہ کار کے اندر بنتی بکھرتی رہتی ہے اور یہی سے اس کے ذہن اور شعور کی پرورش ہوتی رہتی ہے، جو کسی فرد کو اس کے عام معاشرتی ماحول کے مطابق ڈھالنے میں سہولت فراہم کرتا ہے، جہاں فرد کے اردگرد کے ماحول سے حاصل کردہ تجربات اس شخصیت کی تعمیر میں معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ یہ ایک تعمیراتی ڈھانچے کی صورت میں تیار ہوتا ہے جس کی اپنی ایک الگ وضع ہوتی ہے اور اُس وضع کی ایک مخصوص ساخت ہوتی جو ایک مخصوص ثقافت کی نشاندہی کرتی ہے۔

حالانکہ اکثر ناقدین کا خیال ہے کہ ثقافت اور تہذیب ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں۔تہذیب کا تصور صدیوں پر محیط ہے، جو کہ معاشرے کی نفاست کا اظہار ہیا ور نفاست مُہذب معاشرہ کی طرف اشارہ ہے جس کی اعلیٰ روحانی قدریں ہوں۔تہذیب کا تصور ثقافت کے تصور سے زیادہ وسیع اور جامع ہے۔تہذیب میں ثقافت شامل ہے، جبکہ ثقافت

میں تہذیب شامل نہیں، کیونکہ تہذیب دونوں اطراف (مادی اور اخلاقی) کے لئے ایک جامع تصور ہے، جبکہ ثقافت اپنے فکری ورثے کے ساتھ اخلاقی پہلو تک محدود ہے۔

سوال یہ سامنے آ رہا کہ ثقافت زبان کو کن معنوں میں متاثر کرسکتی ہے۔ زبان ثقافت کا اظہار ہے اور اپنے ساتھ لوگوں کی تاریخ اور ثقافتی ورثے کو لے جاتی ہے۔ زبان ان رسم و رواج، روایات، عقائد اور نظریات سے متاثر ہوتی ہے جو لوگ رکھتے ہیں اور ثقافت میں تبدیلی زبان میں تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔ جیسے خیالات میں تبدیلی زبان میں نئی اصطلاحات کے ظہور کا مظہر ہے اور رسم و رواج میں تبدیلی الفاظ کے تلفظ میں تبدیلی کا مظہر ہے، جو زبان کی ایک نئی تہذیب کی بنیاد ڈالنے میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اسٹیفن اولمین کے مطابق "زبان کسی بھی طرح بے جان یا جامد نہیں ہے، حالانکہ اس کی ترقی کبھی کبھی سست لگتی ہے۔ آوازیں، ڈھانچے، قواعد کے عناصر، الفاظ کی شکلیں اور معنی سب تبدیلی اور ارتقا کے تابع ہیں۔(2) زبان کے حوالے سے ارتقاء کا مطلب زبان کی مرحلہ وار منتقلی ہے۔ اول؛ زبان کے درج قواعد اور مخصوص دفعات سے انحراف۔ دوم؛ لفظ کے معنی میں ایک خاص مدت میں اس کی ایک سطح پر تبدیلی۔ سوم؛ لفظی تبدیلی کا مطلب الفاظ کی موت نہیں ہے، بلکہ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ زبان کی ساخت ضرورت کے مطابق تبدیل ہوتی ہیں اور پھر ایک نئی ضرورت کی ساخت میں دوبارہ زندہ ہو جاتی ہیں۔ ابن سینا کے مطابق معنوی تبدیلی اصطلاحوں کو تلاش کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ جس طرح لفظ کی ساخت میں تبدیلی اس کی اہمیت میں تبدیلی کا باعث بنتی ہے، اس کا ماخذ معنوی تبدیلی پر ہی منحصر ہوتا ہے اور جہاں تک معنی کی اہمیت کا تعلق ہے، یہ لفظ کے ذریعے کسی چیز کی نشاندہی کرتا ہے جو اسے تفویض کیا گیا ہو۔

الفاظ میں معنی کا تغیر کس طرح ارتقاء کوش ہے۔ غالب نے " کاغذی پیرہن" میں اچانک ایک نئی جان ڈال دی، یوں لفظیات کا ایک نیا سلسلہ سامنے آیا۔ داغ اور ناسخ نے شاعری میں نئی روح پھونک دی، اقبال نے ساقی کا جام ہی بدل ڈالا۔ ترقی پسند تحریک نے پہلی بار لفظیات کو دل وجگر سے پیٹ کی طرف موڑ دیا۔ جدیدیت میں جیسے الگ ہی نظام سامنے آیا۔ یہاں پر جدیدیت کے حوالے سے مکمل طور بات کرنے کا موقع

نہیں ہے۔البتہ یہ توجہ طلب ہے کہ کیا اردو میں بھی جدیدیت وہی جدیدیت ہے جو مغرب کی جدیدیت ہے؟ میری نظر میں اردو کی جدیدیت قدرے منفرد ہے اور اردو میں جدیدیت اس دور میں سامنے آئی جب پاکستان میں فوجی آمریت عروج پر تھی اور وہاں سوچنے اور لکھنے پر مکمل پہرے تھے۔ایسے میں ادیبوں اور شعراء نے ایک منفرد معنیات کی لفظیات سامنے لائی جس میں ابہام کی انتہاپسندی تھی،لیکن اس انتہاپسندی نے لفظیات کا ایک نیانظام سامنے رکھا۔ایسے میں زبان میں غیر یقننی ابہام کا سامنے آنا یقینی بن گیا،کہ کس طرح فوجی استبداد کی تاریخی تشکیل نے آمریت کی شکل میں امامت اور خلافت کا نظریہ اور پھراس رجحان کوفروغ دینے میں مذہبی متن کا کرداراوراس کی تشریح کے علاوہ خموشی سے ظلم کوفروغ دینے میں حکمرانوں کا واضح کردار ظاہر کرتا ہے۔اب ادباء نے خموشی میں ہی گفتگو کرنا بہتر سمجھا، یوں ایک الگ لفظیات سامنے آنے لگی، حالانکہ الفاظ وہی تھے لیکن معنی میں توسیع ہوتی گئی۔معنوں کی اس توسیع نے پورے برصغیر کواثر انداز کردیا۔یوں اگر دیکھا جائے اردو کے جدیدیت کے عہد میں کلی طور پر ادب میں ابہام کا ایک نیا تصور سامنے آیا۔عذرا وحید نے ابہام کی خوب عکاسی کچھ یوں کی ہے۔

جلتی بجھتی ہوئی آنکھوں میں ستارے لکھے
باب لکھے نہیں عنوان تو سارے لکھے
آگہی نے دیئے ابہام کے دھوکے کیا کیا
شرح الفاظ جو لکھی تو اشارے لکھے

حالانکہ اشاروں کنایوں)سائن لینگویج(کی زبان سماعت سے محروم افراد (بہرے، گونگوں) کے لیے استعمال ہونے والے مواصلات کے غیر زبانی ذرائع کہلاتی ہے، تاکہ وہ دوسروں کو سمجھ سکیں یا اپنے خیالات کا اظہار کرسکیں۔لیکن جب ترسیلی زبان میں بات کرنی ممکن نہیں ہو پاتی ہے تو پھر ترسیلی زبان بھی اشاروں کنایوں کی زبان بن جاتی ہے۔اس کی مثال چین کی وہ قدیم "نُیوشُو" زبان ہے جو وہاں کی عورتوں نے ایجاد کی تھی اور دنیا کا واحد رسم الخط جو عورتوں نے تخلیق کیا اور صرف عورتوں ہی نے اپنے لیے استعمال کیا اور چینی زبان میں اس کے معنی بھی ہیں "عورتوں کا رسم الخط"۔جو کئی ایک معنوں میں مردوں سے

خوف زدہ ہونے کے باعث اپنے جذبات کو ایک دوسرے سے بانٹنے کے لئے ایک نئی زبان کے طور پر سامنے آئی۔(3) یوں ابہام بھی ایک طرح سے اشارہ کنایے کا متبادل نظام ہے۔مرزا خلیل بیگ رقم طراز ہیں:

> "ادب کے نشانیاتی مطالعے میں ترسیلی امکانات کا بھرپور پتا لگایا جاتا ہے اور اندورنِ متن ایک ایسے جہانِ معنی کی تخلیق کی جاتی ہے جو اس متن کی بالائی معنیاتی پرت سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ چیز اسی وقت ممکن ہوسکتی ہے جب ادیب کے علامت سازی کے عمل کو بخوبی سمجھ لیا جائے۔ادیب بالعموم روایتی علامات استعمال کرتے ہیں، لیکن بعض ادیبوں کے یہاں کلیتہً ذاتی علامات بھی ملتی ہیں جو ان کے ذاتی اور انفرادی تجربات و مشاہدات کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ایسی علامات کا سمجھنا قاری کے لیے قدرے مشکل ہوتا ہے۔ اسی طرح بعض ادیبوں نے دیومالائی یا اساطیری علامات سے بھی کام لیا ہے اور مذہبی روایات سے بھی ماخوذ علامات استعمال کی ہیں۔
>
> روایتی علامات جنھیں آفاقی (Universal) علامات بھی کہتے ہیں۔ ادیب کے تاریخی اور تہذیبی شعور کا نتیجہ ہوتی ہیں اور ادب وشعر میں ایک زمانے سے استعمال ہوتی چلی آتی ہیں، مثلاً ہم میں سے غالباً ہر شخص واقف ہوگا کہ 'سیاہ رنگ' سوگ اور ماتم کی علامت ہے، 'آگ' تشدد اور قہر کی علامت ہے، 'پانی' زندگی کی علامات ہے اور 'رات' بدی کی علامت ہے۔"(4)

لفظ میں ابہام اسی وقت پیدا ہو جاتا ہے جب معنی کی ادائیگی مشکل یا بات متنازعہ واقع ہو۔ درحقیقت ابہام پُراسرار زبان کا متبادل طریقہ ادائیگی ہے، جہاں لفظ لغوی سے علامتی معنی کی طرف منتقل ہوجاتا ہے، یہ انتقال لکھاری اپنے جذباتی تجربے اور فنکارانہ نقطہ نظر کے مطابق استعمال کرتا ہے اور ایک نئے معنی کی تشکیل کرنے کی جرت آزمانے کی کوشش کرتا ہے، جس میں ذو معنی شامل ہوں ایک ظاہری اور دوسرا باطنی۔

فرانسیسی فلسفی پال ریکور کا استدلال ہے کہ استعارات دو الفاظ کے درمیان تناؤ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر انہیں حقیقی معنوں کے علاوہ غیر معمولی طریقے سے استعمال کیا جائے تو وہ قاری یا سامع کو سمجھنے کے نئے طریقوں کی طرف لے جاتے ہیں۔]5[لفظ میں ابہام ان خیالات یا خصوصیات کی نمائندگی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جو براہ راست بیان نہیں کئے جا سکتے۔ علامات لفظی ظہور سے زیادہ گہرے معنی رکھتے ہیں اور تشریح کی مختلف سطحوں کے درمیان تعلق پیدا کر کے معنوں میں توسیع پیدا کرتے ہیں۔ علامت بھی جذبات، مزاج، یا موضوعات کو جنم دے سکتی ہے جن کا متن میں واضح طور پر اظہار نہیں کیا گیا ہو۔ کشمیری رنگوں کے سیاق وسباق اور احساس کے لحاظ سے زعفران محبت، خوبصورتی کا اظہار ہے لیکن یہی رنگ لہو، تناؤ، تشکیک اور یہاں تک کہ موت کی علامت ہو سکتا ہے۔ یوں لفظ پر اسرار بن جاتے ہیں۔ اس طرح کے لفظیات کا سامنے آنا معاشرے میں عدم تحفظ کی علامت کا اشارہ ہے۔

عدم تحفظ کے احساس سے انسان اپنی زندگی کے بہت سے پہلوؤں پر بھروسہ کھو بیٹھتا ہے اور خوف کا احساس حاوی ہو جاتا ہے۔ ایسے میں سماجی طور دوسروں کے ساتھ تعلقات قائم کرنے میں ذہنی تشویش پیدا ہوتی ہے۔ تنہائی عدم تحفظ کی علامتوں میں سے ایک ہے، جب دوسروں کے ساتھ عدم تعلقات پیدا ہو جائے، تو یقینی طور تنہائی از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ تنہائی بے چینی کی طرف موڑ لیتی ہے اور ناقص خیالات جنم لیتے ہیں، یوں خود پر اعتماد ختم ہو جاتا ہے۔ افسردگی اور اضطراب ہر طرح سے غیر محفوظ محسوس کرنا ذہنی اور نفسیاتی بیماریوں میں مبتلا کرتا ہے، یوں خود بہ خود واسطہ غلط عقائد کے ساتھ پڑ جاتا ہے۔ جب انسان غلط عقائد میں پڑ جاتا ہے تو وہ یہ عقائد دوسروں تک بھی پہنچانا چاہتا ہے۔ ایک بار جو لوگ عدم تحفظ کا شکار ہو جاتے ہیں انہیں یقین دہانی کی بار بار ضرورت ہوتی ہے۔ یہ احساس مختلف وجوہات کی بناء پر ہو سکتا ہے، ادبی زبان میں جیسے خود اعتمادی کی کمی، تنقید کا خوف؟! وغیرہ کہہ سکتے ہیں۔ البتہ ایسا ہرگز نہیں ہے۔ ادب میں عدم تحفظ کا پنپنا دراصل خیالات کی ممکنہ ترسیل پر بندشوں کی وجہ سے ہے۔ احمد فراز اردو ادب کے بڑے شعراء میں شمار کئے جاتے ہیں، لیکن اس نام تک پہنچنے کے لئے انہیں ایک بڑی قیمت

ادا کرنی پڑی۔ جہاں آج احمد فراز کی الگ لفظیات اب ایک الگ زبان کی دستک دے رہی ہے۔ وہی ایک زمانے میں احمد فراز پر کئی ایک پہرے لگائے گئے تھے۔ دیکھئے فراز نیا پنی غزل کے ان چند اشعار میں لفظیات کو عدم تحفظ کا کیا خوبصورت جامہ پہنایا ہے، جو عام قاری کے گمان سے بھی نہیں گزرتا:

ہم کہ دکھ اوڑھ کے خلوت میں پڑے رہتے ہیں
ہم نے بازار میں زخموں کی نمائش نہیں کی
اے مرے ابر کرم دیکھ یہ ویرانۂ جاں
کیا کسی دشت پہ تو نے کبھی بارش نہیں کی
کٹ مرے اپنے قبیلے کی حفاظت کے لیے
مقتل شہر میں ٹھہرے رہے جنبش نہیں کی

شاعری میں ابہام علامت نگاری، استعارہ،تشبیہ،تجسیم کاری وغیرہ کے علاوہ پیکر تراشی، حسن تاثیر شعر میں نئی معنویت پیدا کرتا ہے۔ ایسے میں ابہام کسی مجسمہ یا تصویر کے حسیاتی تجربے کی عکس بندی کرتا نظر آتا ہے، جس میں باصرہ، سامعہ، ذائقہ اور لمس کی حسیات شامل رہتی ہیں۔ ایک ایسا شعر جس کی تخلیق سے مجسمہ سازی کا تصور سامنے آتا ہو، شاعر کے کسی واقعے سے گزرنے کے بعد اس واقع کے گہرے مشاہدہ، تفصیل اور فضا آفرینی کا حامل ہوتا ہے۔ حکیم منظور کی شاعری بھی اسی گہرے مشاہدہ کا تانا بانا ہے، وہ حکمت سے کام لیتے ہوئے اپنی شاعری میں ثقافتی انتشار کو پیش کرنے کے لئے ایک ثقافتی تخیل کو سامنے لاتے ہیں جس میں الفاظ میں روایتی معنی اکثر تبدیل ہو جاتے ہیں، یوں تحفظ کے عمل کے پس پشت عدم تحفظ ظاہر ہونے لگتا ہے۔ یہ طریقہ اظہار بروقت، وسیع پیمانے پر اور ایک طرح کا پیچیدہ مطالعہ ہے، جو اردو ادب میں ہونے والی بحثوں میں نئے مباحث کی بنیاد ڈالتے ہوئے لفظیات میں روایتی معنوں کے موجودہ وضاحتوں کو چیلنج کرتا ہے۔ لکھتے ہیں:

اس کو الفاظ ومعانی کا تصادم کھا گیا
اب وہ یوں چپ ہے کہ جیسے مدتوں بولا نہ ہو

ہر ایک آنکھ کو کچھ ٹوٹے خواب دے کے گیا
وہ زندگی کو یہ کیسا عذاب دے کے گیا

زبان سماجی، سیاسی تعلقات اور نقطہ نظر کو قائم کرنے اور برقرار رکھنے کے لئے ایک اہم اظہار کا نام ہے۔ ایسا کوئی متن نہیں جو مصنف کے ذاتی خیالات سے عاری ہو اور کوئی بھی متن ہوا میں وجود نہیں پاتا، بلکہ وہ ایک مخصوص زبان کے تابع ہوتا ہے، یہ زبان ایک مخصوص لفظیات کے اور یہ لفظیاتی نظام ادب کی مختلف سطحوں میں ایک مؤثر کردار ادا کرتے ہوئے نئے لفظیات کی تشکیل کی بنیاد رکھتی ہیں۔ ایک سطح پر یہ سیدھے سادے الفاظ بیانیہ کا ایک سیدھا سادہ عمل اپناتے ہیں اور دوسری سطح پر یہ انسانی تجربات، طرزِ عمل اور انسانی رویوں اور خیالات کا الگ ہی وجود رکھتے ہیں۔ جب شاعر اپنی شاعری میں وضاحت کے لئے الفاظ کا انتخاب کرتا ہے تو ان الفاظ میں بحران، کشمکش، حادثات، یہاں تک کہ اس انتخاب میں گردوپیش کے اسی ماحول سے عام فہم الفاظ کے انتخاب کی اہمیت زیادہ واضح پیغام کا احساس دلاتی ہے۔ یہ حساسیت بعض صورتوں میں شاعر کے تئیں اپنے اردگرد کی ذمہ داری کو ظاہر کرتی ہے۔ حساسیت اور جوابدہی کی یہ سطح حکیم منظور جیسا حساس شاعر ہی رکھ سکتا ہے۔

لٹکتے سوکھتے یہ نقش یوں ہی روئیں گے
گزر گیا ہے جو موسم تھا رنگ بھرنے کا
دیا ہے جس نے بھی چپ کا شراپ لفظوں کو
اسے خبر ہے نہیں لفظ کوئی مرنے کا

انہوں نے اپنی شاعری میں الفاظ کے انتخاب کا ایک نیا سلسلہ شروع کیا ہے جو وضاحت اور بیانیہ کی نئی پرتوں کو وا کرتے ہوئے سیاسی، سماجی، معاشی اور ثقافتی مسائل کو نئے معنوں کے ساتھ سامنے رکھتے ہیں۔ عدم تحفظات ان کے دور کا ایک یقینی کلامیہ بن گیا تھا۔ تنگ نظری، مذہبی تعصّبات، اخلاقی گراوٹ، منافقت، انسانی اقدار کا زوال، غیر عقلیت پسندی اور ان تمام روحانی اقدار کے ساتھ ساتھ معاشی پسماندگی، پسماندہ طبقات پر ظلم وستم، زلزلے، قحط، سیلاب ایک ایسا معاشرہ تشکیل دیتے ہیں جس کی سامنے

لانے والے شاعروں کی فریاد بھی عرش تک پہنچ جاتی ہے اور ساتھ میں سماجی بے یقینی کی یہ صورتحال یقینی طور پر شاعر کی زبان پر اثر انداز ہوتی ہے۔اس غزل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیں:

شہر کے آئین میں یہ مد بھی لکھی جائے گی
زندہ رہنا ہے تو قاتل کی سفارش چاہیئے
سوکھتے الفاظ کے موسم میں حرف تر ہوں میں
پھر سزا، پہلے سماعت کی نوازش چاہیے
جو ہمارا تھا وہ نکلا آفتابوں کا حلیف
کس خدا سے اب کہا جائے کہ بارش چاہیے
بزدلی میری تھی جو منظور میں زخمی ہوا
وہ سپر بردار تھے ان کی ستائش چاہیے

جیسا کہ آپ جانتے ہیں ہر متن ایک مخصوص حالت اور صورتحال کے تحت پروان چڑھتا ہے، ایسے میں اس کے لکھنے والے کا رنگ ہمیشہ اپنا ہوتا ہے۔شاعر ہمیشہ فطرت سے متاثر ہوتا ہے، بنیادی طور فطرت شاعری کے لئے مواد فراہم کرنے میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے اور جب کوئی شاعر شعر تخلیق کرتا ہے تو اس کے لیے خوبصورت لفظیات کے ساتھ ساتھ جذباتی ماحول اور احساس کی ضرورت ہوتی ہے اور یہی تخلیقی صلاحیت شاعر کی شخصیت کی تعمیر کرتی ہے۔ شخصیت کی اس تعمیر میں نفسیاتی ہیجان پوشیدہ ہوتا ہے جو اس کی تخلیقی صلاحیتوں پر اثر انداز ہوتی ہے۔فرائڈ کے مطابق تخلیقی صلاحیتیں شخصیت کے اندر موجود کشمکش کا ایک ذریعہ ہے، جو کہ ذاتی لاشعور سے جڑی ہوتی ہے جو مختلف قسم کی خواہشات کی نمائندگی کرتی ہے۔ان میں سے اکثر خواہشات حقیقی دنیا میں پوری نہیں ہوتی، ایسے میں یہ تصور کی دنیا میں منتقل ہو جاتی ہے۔ تخلیق کاروں میں یہ منتقلی ذہانت کی سطح کو پہنچ جاتی ہے اور الفاظ کے ذریعے مختلف اصناف کی شکل میں متن کی صورت میں سامنے آتی ہے۔دیکھیے حکیم منظور کے یہاں خاموشی کس طرح بکھرتی ہے۔

اب سمیٹو گے کس طرح اس کو

لفظ در لفظ خامشی بکھری
قید تھی روح کی خموشی میں
جسم میں ڈھل کے زندگی بکھری
کرب اظہار سے نہ گزری بات
لب پہ آنے سے پہلے ہی بکھری

منظور کی شاعری میں ساز گھنگرو کے سازوں سے قدرے جدا ہے، ان کے عشق کے تار بالکل جدا گانہ ہے، یہاں گیسو، رخسار، چشم، کمر وغیرہ الفاظ کی جگہ سیب، اخروٹ، بادام، ڈل، ولر، جہلم، برف، بارش وغیرہ کا حسن الفاظ میں نئی معنوں کی صورت میں ملتے نظر آئیں گے۔ شاعرانہ کلام میں الفاظ کا یہ انتخاب لازمی طور پر کلام کی جمالیاتی ساخت کا حصہ ہوتا ہے اور اس کا سماج، مذہب، ثقافت، رہن سہن کے ساتھ ایک پیچیدہ تعلق ہوتا ہے۔ اس طرح قاری کو اس ساختیاتی پیچیدگی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ شاعر کی اس تخلیقی صلاحیت کے پس پشت ایک نئی سوچ کارفرما ہوتی ہے، جو الفاظ کے درمیان نئے فنی سوز وساز اور پیچ وتاب کی کشمکش قائم کرنے میں ایک منفرد انداز اپناتا ہے۔

میں تم سے پوچھتا ہوں جھیل ڈل کی بے زباں موجو
تہہ دامن چھپا کر تم نے کیا پیغام رکھا ہے
بادم چشم سیب شفق سی محبتیں
گہری ہوئی اور بھی ڈل کی خموشیاں
تمہارے آموں پہ کیا گزرتی ہے جانتا ہوں
لہو اخروٹ ہے میرے موسموں کی سازشوں سے
سلگ رہے ہیں مگر کئی بھی دھواں نہیں ہے
ناشپاتی کے شگوفے اب بھی پہلے سے حسیں

عدم تحفظ کے اس رنگ میں ہمیشہ ماحول بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ انسانی سرگرمیوں کی وجہ سے ایک تو خود انسانوں نیز جانوروں اور پیڑ پودوں کی طویل مدتی صحت کو خطرہ لاحق ہے۔ ماحول کے تحفظ کا عمل سب سے اہم ہے۔ ماحولیاتی نظام کی تباہی اور

ماحولیاتی انحطاط کو کم کرنے کے لئے شاعری بھی ایک ذریعہ اظہار ہوسکتا ہے۔ادب میں شاعری ایک منفرد انداز ہ بیان ہے، باقی اصناف ادب کے مقابلے میں شاعری سامعین تک تیزی سے پہنچتی ہے، یہ قارئین کے احساسات پر اثر انداز ہونے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔حکیم منظور نے اپنی شاعری میں روایتی شاعری کے مقابلے میں فطرت کے بارے میں اپنا رویہ تبدیل کیا اور ماحولیاتی خدشات اور فطرت پر توجہ دینے اور اس کے تحفظ کے لیے شعور پیدا کرنے کی ضرورت کو اپنایا۔حالانکہ برف میں خوشبو نہیں ہوتی، لیکن کشمیر میں برف کی آمد سے بڑھ کر کوئی اور خوشبو نہیں۔

چھپا کے خود کئی رکھ نہ پائے گی خوشبو
کہ برف جب گرے مجھ تک آئے گی خوشبو
تمہارے جوابوں میں سورج کا رنگ
میرے خط کی ساری فضا برف کی

جہاں تک زبان کی ساخت اور اسلوب کا تعلق ہے اس میں آفاقیت کے ساتھ ساتھ مقامیت بھی اثر انداز ہوتی ہے۔کئی ایک اردو الفاظ کے معنی لکھنو یا دکن میں کچھ اور ہو سکتے ہیں اور ہوسکتا ہے کشمیر میں ان پر مقامی تہذیب اثرا انداز ہوئی ہو۔باقی زبانوں کی طرح اردو کی لفظیات بھی مسلسل بدل رہی ہے،اس زبان میں کئی الفاظ نئے سامنے آئے ہیں اور چند ایک کئی اب نظر ہی نہیں آرہے ہیں یا ان کو برتنا جیسے اب معیوب سمجھا جاتا ہے۔کشمیر میں اردو زبان ایک ترسیلی زبان کی حیثیت رکھتی ہے اور اس ترسیلی نظام کے تحت اس میں تبدیلیاں بھی واقع ہوئی ہے،جس کے باعث وہاں کی مقامی زبانوں کے الفاظ اس میں شامل ہوتے گئے۔ہوسکتا ہے جن کا اطلاق باقی اردو دنیا میں نہیں ہوا ہو۔کشمیر میں جہاں مقامی زبانوں کی اہمیت نمایاں ہیں وہی اردو، فارسی،عربی،سنسکرت، ہندی،ترکی اور ازبک زبانوں کی بھی گہری معنویت ہے۔زبان میں الفاظ کی ساخت میں یہ تبدیلی صرف الفاظ کے برتاؤ تک محدود نہیں بلکہ اس میں زبان کی تاریخی حقیقت پوشیدہ ہوتی ہے جس کے باعث معنوی تبدیلیاں واقع ہوتی ہے۔اس میں مقامیت کا ایک اہم کردار شامل رہتا ہے، جو براہ راست معاشرے اور معاشرتی نظام سے جڑا رہتا ہے، یہ

معاشرتی نظام معاشرے کی ثقافت اور سماجی تبدیلی اور اس قوم کی مشترکہ زبان پر اثر انداز ہوتی ہے۔ آخر پر میں واپس لفظ چنار کے معاشرتی معنوں کی طرف لوٹتا ہوں؛ کشمیر میں یہ معنی اگر خوبصورتی کے ہو سکتے ہیں، لیکن اس میں وہ تحفظ اب نہیں رہا جو صدیوں پہلے "بون" یعنی "ماں کی ممتا" کے لفظ نے سامنے رکھا تھا اب یہ عدم تحفظ کے آئینے میں خوف کی دستان زیادہ سنا رہا ہے۔ منظور نے اپنی لفظیات میں ان معنوں کو بڑی بے باکی سے ادا کیا ہے۔

دھواں کئی سے اٹھے میں سوچوں کہ جلا ہے کوئی چنار میرا
یہ خوف میراث میں ملا ہے، یہی ہے اب اعتبار میرا۔

حواشی:

1۔ ساختیات: ایک تعارف، ناصر عباس نیرّ، پورب اکادمی، اسلام آباد، ص-۲۱
2- Words and Their Use. Stephen Ullmann.
3- www.bbc.com/urdu/regional-54381509
4۔ تنقید اور اسلوبیاتی تنقید۔ مدیر پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ، شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ص ۲۸۱۔
5. The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language, by Paul Ricoeur

کتابیات:

بنیادی مآخذ

۱۔ ناتمام، حکیم منظور، ناشر:: سمت نامہ پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۷۷۔
۲۔ برف رتوں کی آگ، حکیم منظور، ناشر: انڈیا بک امپوریم، دہلی، ۱۹۸۲۔
۳۔ لہو لمس چنار، حکیم منظور، ۱۹۹۰۔
۴۔ خوشبو کا نام نیا، حکیم منظور، ناشر: جے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرس، دہلی، ۱۹۹۱۔
۵۔ پھول شفق آنگن کے، حکیم منظور، ۱۹۹۳۔
۶۔ شعر آسماں، حکیم منظور، ۱۹۹۷۔
۷۔ صبح: شفق: تلاوت:، حکیم منظور، ناشر: خبر و نظر پبلی کیشنز، سرینگر، ۱۹۹۸۔

ثانوی مآخذ

۱۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، گوپی چند نارنگ، ساہتیہ اکادمی۔

۲۔ عام لسانیات، گیان چند جین، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 1985۔

۳۔ اطلاقی لسانیات، شمارہ نمبر-3، 4، ایڈیٹر: مرزا خلیل احمد بیگ، ناشر: شعبۂ لسانیات مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، 2005۔

۴۔ تنقید اور اسلوبیاتی تنقید۔ مدیر پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ، شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی۔

☆☆☆

Irfan Ahmad Malik (Irfan Aalam)
Professor Department of Urdu,
University of Kashmir, Srinagar
Mobile:7006804821